



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Arte y reforma monástica en la Florencia posmasacciana: El ciclo mural del Chiostro degli Aranci en la Badia Fiorentina

Eloi de Tera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**



ARTE Y REFORMA MONÁSTICA EN LA FLORENCIA POSMASACCIANA:

EL CICLO MURAL DEL
CHIOSTRO DEGLI ARANCI
EN LA BADIA FIORENTINA

ELOI DE TERA

Director: Dr. Joan Sureda Pons

Programa de Doctorado:
Història i Teoria de les Arts (1415DHA)

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Octubre 2015

ARTE Y REFORMA MONÁSTICA EN LA FLORENCIA POSMASACCIANA:

EL CICLO MURAL DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI EN LA BADIA FIORENTINA

Eloi de Tera



Director: **Dr. Joan Sureda Pons**

Programa de Doctorado:
Història i Teoria de les Arts (1415DHA)

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Octubre 2015







Todas las imágenes reproducidas en esta tesis doctoral se utilizan bajo el amparo del artículo 32.1 (Cita e ilustración de la enseñanza) de la ley de la propiedad intelectual 23/2006

ÍNDICE

I.- PRINCIPIOS DE LA INVESTIGACIÓN	13
1.- ANTECEDENTES	13
2.- EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	13
LAS RAZONES DEL PROBLEMA	14
PREGUNTA CENTRAL DE LA INVESTIGACIÓN	15
3.- MARCO O FUNDAMENTO TEÓRICO	15
4.- OBJETIVOS	17
OBJETIVO PRINCIPAL	17
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
5.-DISEÑO METODOLÓGICO	20
CARÁCTER DE LA INVESTIGACIÓN	20
CAMPO DE ESTUDIO	20
CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	20
METODOLOGÍA INTERPRETATIVA, TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN Y RECOGIDA DE DATOS	21
6.- RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN	22
7.- PLAN DE EJECUCIÓN Y RECURSOS	24
8.- NORMATIVA DE CITACIÓN, ABREVIATURAS Y NOTAS AL PIE	27
9.- AGRADECIMIENTOS	30
II.- RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL	33
III.- EL CICLO MURAL DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI: SITUACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	37
1.- CONSIDERACIONES PREVIAS: SITUACIÓN Y ANÁLISIS PRELIMINAR	37
1.1.- EL CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARTÍSTICO DEL CLAUSTRO	39
1.2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE EL CICLO MURAL	45
Las fuentes antiguas	45
Jacob Burckhardt (1860) y Giovanni Battista Cavalcaselle (1864, 1883 y 1897)	47
Primeras referencias a comienzos del siglo XX	49
Alfred Neumeyer (1927)	49
Bernard Berenson (1932) y Giuseppina Fontanesi (1934)	51
Mario Salmi (1936)	53
Roberto Longhi (1940 y 1952)	54
Marco Chiarini (1961)	57
Eduardo Borges Nunes (1963)	58
Stefano Orlandi (1964)	59
<i>The Great Age of Fresco</i> (1968-71)	59
Natalie Rosenberg Henderson (1969)	62
Carlo Volpe (1971)	64
Giuliana Carbi (1984)	64
Antonio Paolucci (1989), Carlo Bertelli (1992) y Luciano Bellosi (1992)	65
Maria do Rosario Gordalina (1994 y 1997)	67
Anna Padoa Rizzo (1997)	69
Sara Bonavoglia (1998)	69
Laurence B. Kanter (2005) y Anne Leader (2000, 2007 y 2012)	70
Miklós Boskovits (2004)	76
Neville Rowley (2010)	77
1.3.- EL ESTADO DE LA CUESTIÓN ACERCA DEL CICLO MURAL EN PORTUGAL	79
Diogo de Macedo (1939 y 1941)	79
Luís Reis Santos (1943)	79
Guido Battelli (1950)	81
Otilia Almeida (1959)	81
Eduardo Borges Nunes (1963)	82
Pedro Dias (1993)	83
Carlos da Cruz Teixeira (1993)	83
Maria do Rosario Gordalina (1986, 1994 y 1992-1997)	84
António Matos Reis (2006)	85
1.4.- RESUMEN Y CONCLUSIÓN	85

IV.- EL CICLO MURAL Y LA STORIA: ANÁLISIS DEL CICLO Y DE SUS FUENTES TEXTUALES Y VISUALES	89
1.- GREGORIO MAGNO Y LOS PADRES DEL DESIERTO: LA <i>VITA BENEDICTI</i> Y LAS <i>VITAE PATRUM</i> EN EL SIGLO XV Y EL CICLO MURAL	89
2.- LAS FUENTES VISUALES DEL CICLO MURAL: LA TRADICIÓN ICONOGRÁFICA DE SAN BENITO Y SU IMAGEN EN EL SIGLO XV TOSCANO	93
2.1. - LOS CICLOS SOBRE LA VIDA DE SAN BENITO ANTERIORES AL DE LA BADIA	94
3.- LA STORIA EN LOS FRESCOS DE LA BADIA Y SUS FUENTES VISUALES: ANÁLISIS DEL CICLO	98
3.1.- LA GALERÍA NORTE DEL CLAUSTRO	99
3.1.1.- San Benito deja su ciudad natal (galería Norte, primer luneto Este)	99
Repercusión posterior	109
3.1.2.- Primer milagro de san Benito: El garbillo roto (galería Norte, segundo luneto Este)	111
Repercusión posterior	117
3.1.3.- El Retiro a Subiaco (galería Norte, tercer luneto Este)	119
Repercusión posterior	127
3.1.4.- La Tentación de san Benito (galería Norte, cuarto luneto Este)	129
3.1.5.- Vicovaro o el Milagro del vino envenenado (galería Norte, quinto luneto Este)	132
Repercusión posterior	137
3.2.- LOS LUNETOS DE LA GALERÍA OESTE DEL CLAUSTRO	138
3.2.1.- El monje tentado por el demonio (galería Oeste, primer luneto Norte)	138
Repercusión posterior	142
3.2.2.- El Milagro del falcastro (galería Oeste, segundo luneto Norte)	143
Repercusión posterior	148
3.2.3.- La salvación de Placido (galería Oeste, tercer luneto Norte)	150
Repercusión posterior	153
3.2.4.- El Milagro del pan envenenado (galería Oeste, cuarto luneto Norte)	154
Repercusión posterior	159
3.2.5.- El Milagro de la piedra pesante (galería Oeste, quinto luneto Norte)	160
Repercusión posterior	164
3.2.6.- Milagro de la resurrección del monje (galería Oeste, sexto luneto Norte)	165
Repercusión posterior	167
4.- FREY GOMES EANNES Y AMBROGIO TRAVERSARI: EL CICLO MURAL COMO <i>REGULA</i>	168
4.1.- HUMANISMO Y RETORNO A LOS PADRES: LA DECORACIÓN BASAMENTAL DEL CICLO	168
4.2.- LA DECORACIÓN BASAMENTAL EN LA GALERÍA NORTE DEL CLAUSTRO	177
5.- FUNCIÓN Y PROMOTORES DEL CICLO	178
V. - LA AUTORÍA DEL CICLO MURAL	187
1.- CONSIDERACIONES PREVIAS	187
2.- LA DOCUMENTACIÓN DEL PINTOR EN ITALIA	189
2.1.- GIOVANNI DI CONSALVO DE PORTUGAL EN ITALIA ANTES DE 1436	196
2.1.1.- Obras atribuidas a Giovanni di Consalvo	197
3.- LA DOCUMENTACIÓN DEL PINTOR EN PORTUGAL	199
3.1.- EL JOÃO GONÇALVES PINTOR DEL MANUSCRITO PORTUGUÉS 41 DE LA BNF	201
3.2.- PORTUGAL Y EL CICLO DE LA BADIA	204
3.2.1.- El siglo XV portugués y el influjo nórdico	204
3.2.2.- El viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal	206
VI.- CONTEXTUALIZACIÓN DEL CICLO MURAL DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI	211
1.- LA PINTURA FLORENTINA POSMASACCIANA Y EL CICLO MURAL	211
1.1.- CONSIDERACIONES PRELIMINARES: DE MASACCIO A LA <i>PITTURA DI LUCE</i>	211
1.2.- FRA ANGELICO, SU TALLER Y EL CICLO DEL CHIOSTRO DEGLI ARANCI	219
El taller de Fiesole entorno a 1418-1438	219
1420-30: antecedentes para comprender el ciclo de la Badia	222
1430-1438: la aparición de Consalvo en el taller de Fra Angelico	225
Giovanni di Consalvo en el taller de Fra Angelico: hipótesis y atribuciones	228
Conclusiones	229

1.3.- EL CÍRCULO DE PAOLO UCCELLO Y SUS PRINCIPALES CICLOS MURALES: POSIBLES RELACIONES CON EL CICLO DE LA BADIA	232
Paolo Uccello entre 1431 y 1437	233
El ciclo perdido de Santa Maria degli Angeli, c. 1431-37	233
El ciclo de la capilla dell'Assunta del Duomo de Prato y Giovanni di Consalvo	236
2.- LA INTRODUCCIÓN DEL INFLUJO FLAMENCO EN LA PINTURA FLORENTINA Y EL CICLO DE LA BADIA	238
2.1.- CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LA PINTURA NÓRDICA ENTRE 1400 Y 1432	238
2.2.- LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS Y EL CICLO DE LA BADIA	238
2.3.- EL ÁMBITO GERMANO: KONRAD WITZ	244
2.4.- COLANTONIO Y ANTONELLO: LAS VÍAS DEL SUR	246
2.5.- LAS VÍAS Y FORMAS DE INTRODUCCIÓN DEL INFLUJO NÓRDICO EN EL ARTE FLORENTINO	248
2.6.- EL CICLO DE LA BADIA COMO INTRODUCTOR DEL INFLUJO NÓRDICO EN FLORENCIA	254
3.- EL CICLO MURAL PERDIDO DE SANT' EGIDIO Y EL INFLUJO NÓRDICO	255
3.1.- EL CICLO DE SANT' EGIDIO: CONSIDERACIONES PREVIAS	255
3.2.- EL CICLO DE SANT'EGIDIO Y LAS FUENTES HISTÓRICO ARTÍSTICAS DEL SIGLO XVI	255
3.3.- LOS INTENTOS PARA REENCONTRAR RESTOS DEL CICLO MURAL	260
3.4.- LOS DOCUMENTOS DEL CICLO DE SANT'EGIDIO	263
3.5.- RESUMEN Y POSIBLES RECONSTRUCCIONES DEL CICLO MURAL	271
3.6.- LA FORMACIÓN FLORENTINA DE PIERO DELLA FRANCESCA Y LA PERVIVENCIA DEL INFLUJO NÓRDICO	276
VII.- CONCLUSIONES	281
1.- PREMISAS	281
2.- EVOLUCIÓN RESPECTO AL PROYECTO DE TESIS	282
3.- EPÍLOGO: HIPÓTESIS, RESPUESTAS Y CONCLUSIONES A LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	284
Resultados a los objetivos de la investigación	284
Conclusiones abiertas: nuevas hipótesis	286
Conclusiones y respuesta a la pregunta central de la investigación	289
VIII.- ANEXOS	293
1.- Catálogo de la posible obra de Giovanni di Consalvo	294
A.- Obra atribuible	294
B.- Obra dudosa o atribuible con reservas	308
C.- Obra rechazada	326
2.- Documentos	345
A.- Documentos relacionados con Giovanni di Consalvo	345
A.1.- Italia	345
A.2.- Portugal	376
B.- La documentación sobre el ciclo mural de Sant'Egidio	382
B.1.- Domenico Veneziano	382
B.2.- Andrea del Castagno	392
B.3.- Alesso Baldovinetti	398
3.- Las inscripciones del claustro	400
4.- Extractos de la vida de San Benito, escrita por Gregorio Magno	412
IX.- BIBLIOGRAFÍA	425
X.- IMÁGENES	461



I.- Principios de la investigación

1.- Antecedentes

La presente investigación surge como continuación del Trabajo final de Màster que bajo el título “El ciclo mural del Chiostro degli Aranci en la Badia Fiorentina: Arte y Reforma monàstica en la Florencia Postmasacciana” el presente investigador leyó en febrero de 2009 en el Departament d’Història de l’Art de la Universitat de Barcelona y que estaba igualmente dirigida por el dr. Joan Sureda Pons.¹

Después de su lectura pública, con la voluntad de continuar la formación superior con los estudios de doctorado, por indicación del director, se tomó como base para la investigación doctoral el citado trabajo, con la intención de ampliar y afinar la investigación ya realizada.

De esta forma, el TFM es la base de la presente tesis y de su proyecto de investigación. El TFM constituía un análisis primario del ciclo mural, escena por escena, realizando a la vez una primera aproximación a la figura del pintor del ciclo. Realizaba también una primera contextualización del ciclo con el mundo de la pintura florentina de la primera mitad del siglo XV. Mientras que la presente tesis, pretende, utilizando el análisis ya hecho, dar una mayor contextualización al ciclo mural con el estudio, no solo de la pintura florentina de la primera mitad del siglo XV, sino de las innovaciones pictóricas en el campo de la luz y el color que tuvieron lugar en el ámbito europeo en las primeras del siglo XV y que encontramos utilizadas y/o aparecen por primera vez en el ámbito florentino a través del ciclo mural del Chiostro degli Aranci.

2.- El proyecto de investigación

El proyecto de investigación de esta tesis, aprobado por la Comisión de Doctorado del Departament d’Història de l’Art de la UB en junio de 2010, contemplaba el estudio de los 10 lunetos pintados por el primer pintor del Chiostro degli Aranci, conocido en Italia como Giovanni di Consalvo, y su contextualización en el siglo XV europeo.

¹ DE TERA, Eloi: *El ciclo mural del Chiostro degli Aranci en la Badia Fiorentina: Arte y Reforma monàstica en la Florencia Postmasacciana*, Joan Sureda (dir.), Mast. Tes., Departament d’Història de l’Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009. Existe un único ejemplar disponible al público y consultable, que se encuentra en la biblioteca de la Badia Fiorentina.

A través del título se resume la descripción del objeto de estudio, su cronología y los principales ejes temáticos sobre los que debe sustentarse la investigación. En la primera parte del título aparecen ya anotadas las principales líneas de investigación, el análisis de las pinturas murales en relación a la actividad pictórica de la Florencia posmasacciana y el estudio de la función del ciclo mural de la Badia como elemento central de la reforma monástica del abad portugués frey Gomes Eannes. Por otro lado, el subtítulo describe solo el objeto de estudio principal a través del que derivan las principales líneas de investigación, es decir, el ciclo mural del llamado Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina.

Así, el objeto central de la investigación es el ciclo mural que ocupa las galerías norte y oeste del claustro superior de la Badia Fiorentina, el llamado Chiostro degli Aranci. La Badia Fiorentina se encuentra situada justo en el centro de la ciudad de Florencia, entre el palacio del podestà, el llamado Bargello, y el Palazzo Vecchio, antigua sede del gobierno de la ciudad. Una posición central que concuerda con el rol influyente que tuvo la Badia durante la Edad Media y el Renacimiento. El ciclo está formado por 13 lunetos y dos amplias franjas decorativas, a la vez que se conservan 10 sinopias -no todas expuestas en el claustro²- que se corresponden con las 10 primeros lunetos del ciclo mural. Un ciclo que hoy es el primer ejemplo conservado en el área toscana, que esté situado en un claustro y que ilustre la vida de un santo.

Las razones del problema:

Los principales vacíos de conocimiento que existen sobre el ciclo mural y que hacen evidente la necesidad de un nuevo estudio son los siguientes:

1. - La ausencia de una investigación completa de todo el ciclo mural incluyendo la decoración basamental y estudiándola en paralelo con otros ciclos murales conservados de la época. Además de la ausencia de un estudio en relación a las fuentes textuales y iconográficas del ciclo de la Badia para la imagen de san Benito y del orden benedictino en la época del Renacimiento.
2. - La inexistencia de una amplia investigación que centre el ciclo en la producción pictórica de la Florencia posmasacciana y que dilucide las posibles relaciones de este con los distintos talleres pictóricos del momento.

² Dos de las sinopias originales no se encuentran expuestas en el claustro y se conservan en los almacenes de la Soprintendenza en Florencia en Villa Corsini.

3. - La carencia de un verdadero estudio sobre la relación del ciclo de la Badia con la pintura portuguesa y flamenca del siglo XV, para entender el origen y/o formación del posible pintor. Así como la inexistencia de una investigación clara y rigurosa de las unidades documentales florentinas y extranjeras que permita comprender mejor la actividad y la vida del pintor del claustro.
4. - La falta de un análisis detallado sobre la función del ciclo, sus promotores y su encaje en el ámbito de la pintura mural de los recintos monásticos del Renacimiento.

Pregunta central de la investigación:

Pero por encima de estos puntos que, sin duda, son los cuatro pilares sobre los que se sustenta la investigación, hay una cuestión principal que, a la vez, es la pregunta central alrededor de la que se articula todo el estudio:

¿Cuál es el valor y el encaje del ciclo mural de la Badia en la evolución de la pintura florentina que siguió a la muerte de Masaccio?

Una pregunta que solo puede encontrar su respuesta si los cuatro puntos anteriores se desarrollan correctamente. En este sentido, Roberto Longhi ya dijo en 1952 que el ciclo mural del Chiostro degli Aranci era *“il più importante che resti a Firenze del decennio seguente alla morte di Masaccio”*.³ Y es por este motivo que puede parecer que la pregunta central ya había encontrado su respuesta en el pasado, pero la base y la intención del trabajo deben ser el demostrar a través del análisis minucioso del ciclo cuales son los aspectos que permiten validar la afirmación hecha por Longhi.

3.- Marco o fundamento teórico

Delante de un ciclo mural como el del Chiostro degli Aranci el marco referencial se presenta poco claro y difícil de analizar. Un ciclo del que en un principio no se conoce nada más que el objeto en sí mismo, dificulta la creación de dicho marco. Como se ve en el estado de la cuestión el estudio del ciclo mural de la Badia ha partido siempre del interés por descubrir y entender la personalidad e identidad del pintor. Ya desde un buen principio, los primeros autores como

³ LONGHI, Roberto: “Il Maestro di Pratovecchio”, *Paragone*, III, 35, 1952, pág. 37.

Burckhardt o Cavalcaselle, han intentado de dar nombre a un pintor desconocido y del que no se habla ni en las fuentes más antiguas. Por la naturaleza del ciclo, por otro lado, dicho interés inicial se entiende como lógico. Un hecho que, también desde un buen principio, ha descuidado la atención al ciclo en sí, que en realidad es el único testimonio que permite en un primer momento extraer conclusiones sobre el pintor. Es por esto que la estructura teórica previa o el llamado marco referencial es un tanto vago y poco concreto en lo que se refiere a la construcción de una teoría.

De este modo, una gran parte de autores, partiendo de los más antiguos y continuando hasta la actualidad han centrado sus teorías alrededor de la figura del pintor, su posible origen y su formación. Un hecho que por sí solo ha provocado que el estudio acerca de lo que debería ser el centro de cualquier investigación, el ciclo en sí, haya quedado en segundo término. O algunas veces el estudio del ciclo ha llegado a estar condicionado por la voluntad de confirmar cada una de las teorías sobre el pintor y por lo tanto, las conclusiones de la investigación sobre el claustro se han desviado interesadamente. De este modo se han subrayado aspectos del ciclo que funcionaban bien para confirmar una teoría y se han evadido otros aspectos que la contradecían.

Pero de entre las teorías que se han planteado una principal se desmarca a partir de 1921 del resto, la planteada por Alfred Neumeyer.⁴ Neumeyer deja a un lado el posible nombre del pintor y por primera vez analiza el ciclo en sus escenas y detalles y, lo que es más relevante, lo sitúa en el marco artístico florentino del siglo XV a partir de las conclusiones obtenidas del análisis. Por primera vez lo enmarca en la producción florentina del segundo cuarto del siglo XV, viendo en él influencias de Domenico Veneziano, Fra Angelico o Paolo Uccello.

La teoría empezada por Neumeyer la continua brevemente Roberto Longhi en 1940 y 1952, pero sobre todo Marco Chiarini en su artículo de 1963, donde por primera vez, después de Neumeyer se analizaran largamente las escenas del ciclo. Momento a partir del cual empieza a considerarse la autoría del desconocido maestro portugués Giovanni di Consalvo o João Gonçalves. A excepción de las teorías que en los últimos años, desde el ámbito, norteamericano han querido ver la mano del taller de Fra Angelico en el ciclo, sin mucha razón. Las dos tesis doctorales realizadas sobre el ciclo mural, en Italia y EEUU respectivamente, tampoco han aportado ningún estudio en base a los puntos citados anteriormente.

⁴ Para ulteriores detalles acerca de los artículos y autores aquí descritos remitimos al estado de la cuestión (Capítulo II, 1.3).

Así, a pesar de todo, los vacíos teóricos, además de los de conocimiento, son muchos y evidencian la necesidad de una nueva investigación exhaustiva que por primera vez entienda el marco teórico de un modo más amplio, en el que confluyen una gran cantidad de variables, igual como en los frescos del ciclo.

Por lo tanto, en la investigación que se pretende llevar a cabo el marco teórico no debe estar marcado por una voluntad de construir una teoría concreta sobre el pintor. Sino que lo primordial es que a través del análisis del ciclo mural según los puntos planteados en los objetivos, se pueda llegar a construir la posible figura del pintor. Algo que será apoyado con la documentación pertinente que se pueda aportar sobre el pintor, aunque lo esencial para entender el ciclo es, como se ha dicho, que toda conclusión parta de él y del análisis hecho. Un marco conceptual que debe entender por primera vez, la variedad de influencias presentes en el ciclo, así como el estudio de todas ellas y la fijación de un marco teórico futuro sólido y justificable.

4.- Objetivos

Objetivo principal:

En el presente estudio se propone a través del análisis del ciclo llegar a una conclusión que permita valorar el ciclo a través de criterios diferentes a los que se han usado hasta el momento en el estado de la cuestión. Ha sido habitual en el estado de la cuestión sobre el ciclo de la Badia, muchas veces debido a la brevedad de los estudios, el comparar el ciclo con una infinidad de nombres y de ámbitos pictóricos que superan exageradamente los límites cronológicos y territoriales de lo que fue el ciclo y su pintor. Ha habido la voluntad de enmarcarlo en un gran ámbito pictórico europeo que va desde Portugal, Flandes, Italia y hasta el mundo germánico, queriendo ver en él además un precedente de soluciones pictóricas sucesivas como las de Antonello da Messina. Uno de los objetivos del presente estudio es delimitar más precisamente el ciclo en el ambiente y la cronología que le corresponde, sin descuidar el análisis de las influencias que en él son presentes y las que supuso para el desarrollo posterior del arte florentino.

Objetivos específicos

A partir de aquí los objetivos específicos de la investigación son:

1.- El estudio completo de todo el ciclo mural del Chiostro degli Aranci incluyendo la decoración basamental del ciclo y su análisis en relación a las fuentes textuales que existen sobre san Benito. Y del mismo modo, el estudio de las fuentes iconográficas del ciclo en referencia a la imagen de san Benito. Investigándolo en relación a los principales ciclos murales sobre el santo que existían en la época dentro del área florentina, así como otros ciclos importantes fuera de dicha área. Se estudian en concreto los dos ciclos de Subiaco, el ciclo de Spinello Arentino en la sacristía San Miniato al Monte, el ciclo perdido de Paolo Uccello en Santa Maria degli Angeli, así como el ciclo del mismo en el claustro de San Miniato al Monte. Y fruto de esto se analizan las aportaciones del ciclo de la Badia a la iconografía del santo y sus influencias en otros ciclos posteriores, concretamente: ciclo mural de Filippo Filipelli del claustro de la Badia a Passignano y ciclo mural de Signorelli, Sodoma y Riccio en Monteoliveto Maggiore.

2.- El estudio de la relación del ciclo del Chiostro degli Aranci con la pintura toscana del siglo XV anterior y posterior a la muerte de Masaccio. Estableciendo en primer lugar una base formada por el análisis de la situación de la pintura florentina en los años de actividad de Masaccio y los que siguieron hasta su muerte. Analizando después consecuentemente la relación del ciclo con la producción pictórica del taller de Fra Angelico, con la de Paolo Uccello y con la de Domenico Veneziano. Primero se estudian las posibles relaciones del ciclo de la Badia con el taller de Fra Angelico. Seguidamente y de modo concreto se centra la atención en tres ciclos atribuidos a la actividad de Paolo Uccello: el desaparecido de Santa Maria degli Angeli y la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato, esclareciendo la relación del ciclo de la Badia con dicho círculo. Y por último, se analiza ampliamente la posible relación del ciclo de la Badia con el que Domenico Veneziano pintó para Sant'Egidio y la escuela que de este derivó. Un punto a partir del cual se estudiará también la relación de la obra de juventud de Piero della Francesca y la

posible influencia en ella del ciclo del Chiostro degli Aranci. Concretamente se analiza el san Jerónimo Penitente (1450, Gemäldegalerie, Berlín) y el Bautismo de Cristo (1448-50, National Gallery, Londres). Y del mismo modo, se concluye con el estudio de las obras de madurez y su relación con el ciclo de la Badia. En concreto el ciclo de San Francesco de Arezzo y el retrato de Federico de Montefeltro (Uffizi, Florencia).

3.- A partir de una investigación precisa del estado de la cuestión sobre la pintura flamenca y portuguesa del siglo XV se examina el posible encaje del ciclo de la Badia en dicha producción pictórica. Después, se analiza el influjo de la pintura flamenca en Portugal y en Italia durante el siglo XV, se procede a estudiar la relación del ciclo con la pintura flamenca y, a la vez, el origen de dicha relación. Dos puntos a partir de los que se concluye con el estudio de la cuestión sobre la autoría del ciclo mural de la Badia y sus respectivas conclusiones. En este sentido se establece en primer lugar un estado de la cuestión acerca del problema de la autoría del ciclo, a partir del cual se procede a la búsqueda de posibles documentos. A partir de la documentación ya existente y la que se ha encontrado, se deriva la posible teoría sobre el pintor del claustro, siempre teniendo en cuenta las conclusiones que surgen del análisis del ciclo mural.

4.- El último punto sobre el que se sustenta la investigación, surge del análisis del ciclo que se habrá realizado en los puntos anteriores y estudia la función de este, sus posibles promotores y su encaje dentro de la pintura mural de los ámbitos monásticos del Renacimiento. Se analiza en concreto la importancia del ciclo dentro de la reforma monástica de la Badia emprendida por Frey Gomes Eannes y la posible relación de Ambrogio Traversari en este proyecto.

A partir de estos cuatro puntos que se corresponden con los anunciados cuatro pilares de la investigación, se extraen las conclusiones finales que darán respuesta a la pregunta central de la investigación que se ha formulado.

5.-Diseño metodológico

Carácter de la investigación:

La naturaleza del problema que aquí se investiga, por el carácter y por la amplitud de los campos que la componen, exige una investigación concentrada en una pluralidad de ámbitos muy diversa. La investigación planteada no se basa en la mera recolección cuantitativa de documentos relativos al ciclo mural o al pintor del claustro, aunque una de las bases del estudio es la investigación documental, pero no la única. La investigación se centra sobre todo en el estudio de la amplia bibliografía existente no solo sobre el ciclo mural en sí, sino sobre la época en general y sobre todos los ciclos, pintores u obras anunciados en el apartado anterior. Del mismo modo la investigación visual y comparada entre los ciclos murales escogidos, a través del examen iconográfico, estilístico y formal. La recolección documental por lo tanto es un sustento adicional para dar solidez al estudio, pero no es el único contenido de la investigación.

Campo de estudio:

Una investigación que pretende a través un muestreo escogido voluntariamente construir una tesis que permita conocer o revalorar un momento concreto de la historia de la pintura florentina del siglo XV. De este modo la muestra escogida es el ciclo mural del Chiostro degli Aranci, elemento a través del cual se articula el discurso investigador para reconstruir y interpretar un segmento de la historia de la pintura florentina que siguió a la muerte de Masaccio y que llevó a la formación del primer Renacimiento, de modo que mediante la muestra concreta se extraen conclusiones más universales respondiendo a la ya enunciada pregunta central de la investigación.

Así, el campo de estudio, que de algún modo ya se ha enunciado en el apartado anterior, esta formado por diversos ciclos y talleres activos en el segundo cuarto del siglo XV en Florencia que se pueden relacionar con el ciclo escogido como muestra, el ciclo de la Badia. Por lo tanto el presente planteamiento del muestreo y del campo de estudio permite dar a la investigación validez interna y externa.

Contexto de la investigación:

El campo de estudio obliga a establecer un contexto de investigación, por lo menos temporal, centrado en la ciudad de Florencia. Aunque la evolución

de las nuevas tecnologías, las bases de datos, las digitalizaciones de archivos nacionales permite a la vez en gran modo economizar el tiempo para el estudio *in situ*. Una economización del tiempo que se sustenta a la vez en las posibilidades que ofrece la realización de sesiones fotográficas completas del ciclo principal y de los otros ya anunciados, por parte del investigador.

Metodología interpretativa, técnicas de investigación y recogida de datos:

Para el análisis de las obras escogidas que se han enunciado en el apartado anterior se procedió en primer lugar al método de investigación bibliográfica para todas ellas. En segundo lugar, al análisis observativo *in situ* de todas las obras escogidas que se conservan aún hoy en día y sobre todo el ciclo mural de la Badia, escogido como muestra principal de la investigación. En tercer lugar, para aquellas obras escogidas que ya no se conservan (Santa Maria degli Angeli, Sant'Egidio) se procede de igual modo a la recolección bibliográfica, pero en vez del análisis observacional se utilizan las descripciones antiguas y la recolección documental resulta básica en este caso. A la vez que la investigación documental para el principal ciclo, el de la Badia, también es de suma importancia.

En todas las variantes de investigación presentadas anteriormente ha sido básica la capacidad del investigador para un estudio con un campo tan complejo y, en parte, distante del ámbito español. Aunque toda investigación fuera del ámbito español siempre parece arriesgada, no lo es en modo alguno, ya que en otros países del marco europeo existe una larga tradición de estudio de los ámbitos artísticos que están fuera de su espacio nacional sin ser esto muestra de riesgo alguno. Muestra de esto es la larga tradición germánica e inglesa de estudio del arte italiano. Aunque cierto es que España no posee bibliotecas suficientemente capacitadas para el estudio de dicho arte, como las poseen sendos países y este podría considerarse como un “riesgo”. En el mundo actual, con la multitud de vías de información y comunicación, así como facilidades en el marco de los préstamos interbibliotecarios y/o la compra de libros tanto nuevos como antiguos en cualquier lugar del mundo a través de la red; se elimina cualquier posible riesgo para el investigador al momento de plantearse un estudio como el presente.

6.- Resumen de la investigación

Tal y como se ha descrito a lo largo de las anteriores líneas, la investigación que se presenta y que tiene como centro de estudio el ciclo mural del Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina, proyecta a través del examen contrastado del ciclo con otros ciclos producidos también durante el segundo cuarto del siglo XV en Florencia y de todas sus vertientes y influencias, responder a la pregunta central de la investigación que se ha planteado:

¿Cuál es el valor y el encaje del ciclo mural de la Badia en la evolución de la pintura florentina que siguió a la muerte de Masaccio?

Una pregunta que encuentra su justificación científica en el hecho de que el ciclo escogido se toma como muestreo para calibrar el proceso evolutivo de la pintura florentina posmasacciana y la actividad de los diferentes talleres y pintores que intervinieron en este, así como las influencias y el mestizaje presentes en el ciclo y que son muestra del proceso que llevó desde Masaccio hacia el pleno Renacimiento.

Se han establecido como objetivos principales:

- El examen completo de todo el ciclo mural con la decoración circundante y analizándolo en relación a las fuentes que existen sobre san Benito. Y del mismo modo, estudiando las fuentes iconográficas del ciclo en referencia a la imagen de san Benito. Investigándolo en relación a los principales ciclos murales sobre el santo que existían en la época dentro del área florentina, así como otros ciclos importantes fuera de dicha área. Y fruto de esto se analizan las aportaciones del ciclo de la Badia a la iconografía del santo.
- El estudio de relación del ciclo del Chiostro degli Aranci con la pintura toscana del siglo XV anterior y posterior a la muerte de Masaccio. En relación a la producción de Fra Angelico y su taller, de Paolo Uccello y su taller, de Domenico Veneziano y de Piero della Francesca.
- A partir de la investigación del estado de la cuestión sobre la pintura norteeuropea del siglo XV y sus cauces de penetración en el resto de Europa, se estudia el posible encaje del ciclo de

la Badia en dicha producción pictórica. Después, analizando el influjo de la pintura flamenca en Portugal y en Italia durante el siglo XV, se procede a estudiar la relación del ciclo con la pintura flamenca y, a la vez, el origen de dicha relación. Dos puntos a partir de los que se finaliza con el estudio de la cuestión sobre la autoría del ciclo mural de la Badia y sus respectivas conclusiones.

- El último punto sobre el que se sustenta la investigación, surge del análisis del ciclo que se ha realizado en los puntos anteriores y estudia la función de este, sus posibles promotores y su encaje dentro de la pintura mural de los ámbitos monásticos del Renacimiento. Se estudia en concreto la importancia del ciclo dentro de la reforma monástica de la Badia emprendida por Frey Gomes Eannes y la relación de Ambrogio Traversari en este proyecto.

A partir de estos cuatro puntos que se corresponden con los anunciados cuatro pilares de la investigación, se extrae la conclusión final que da respuesta a la pregunta central de investigación que se ha formulado.

Por lo tanto, a partir de aquí, la naturaleza del problema que se pretende investigar, por el carácter y por la amplitud de los campos que la componen, exige desde el principio de una investigación concentrada en una pluralidad de ámbitos muy diversa. La investigación planteada no se basa en la mera recolección cuantitativa de documentos relativos al ciclo mural o al pintor del claustro, aunque una de las bases del estudio es la investigación documental.

La atención principal se ha concentrado en el examen del ciclo, para después poder extraer de este y, en comparación con los documentos, las conclusiones que permiten determinar el origen portugués del pintor del claustro y a la vez el origen del mestizaje presente en el ciclo. Se sustenta la investigación a través del análisis bibliográfico y documental en Italia, Portugal, Alemania y Francia, con tal de perfilar con detalle todas las vertientes de la investigación.

7.- Plan de ejecución y recursos

En primer lugar, la investigación que se ha realizado se sustenta en la base del primer estudio realizado como trabajo final del Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art en la Universitat de Barcelona, un trabajo que por la brevedad de su fase investigativa de solo un año no permitió realizar una investigación a nivel europeo como necesita el estudio de este ciclo. Se decidió continuar la investigación para poder ampliar los ámbitos de estudio y acudir a centros internacionales para realizar la búsqueda bibliográfica y documental.

Toda investigación de estas características que pretende investigar un tema italiano desde fuera, habitualmente cuenta, como es el caso de Alemania o Gran Bretaña por poner dos ejemplos, con instituciones y bibliotecas preparadas para realizar este tipo de investigaciones, pero este no es el caso de España. La Historia del Arte moderna, como disciplina universitaria, tiene sus orígenes prácticamente a inicios del siglo XIX en el norte de Europa y más tarde se extiende a otros países. En este sentido los largos años de dictadura en España provocaron un aislamiento intelectual que hoy es aún patente en la poca calidad de las bibliotecas en todo el territorio en lo que no sea referente al arte “nuestro”, es decir, al arte considerado español o catalán en el caso de Catalunya. Es por esto que una investigación como la presente tiende a ser vista como extraña o imposible y con cierta reticencia, aspecto en el que debo agradecer la inicial acogida de mí director de tesis.

Por este motivo desde un principio se planteó un plan de investigación que comprendía acudir a centros de varios países europeos, a los que se ha ido acudiendo a lo largo de estos años.

Por otra parte, para la ejecución de la investigación se contemplaba un plazo máximo de cuatro años en total, que finalmente se han traducido en cinco cursos lectivos. El plan de investigación seguido es el siguiente:

2009-2010. Durante los primeros seis meses se destinó el tiempo a una primera ordenación de la bibliografía en base al anterior estudio y a la elaboración del proyecto de investigación que se presentó y fue aprobado por la comisión de doctorado en julio de 2010. Para la presentación de este proyecto se realizó una primera estancia de investigación en Florencia consultando fondos de las siguientes instituciones: Kunsthistorisches Institut in Florenz (recopilación bibliográfica), Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (recopilación bibliográfica i documental), Biblioteca Marucelliana (recopilación bibliográfica),

Biblioteca degli Uffizi (recopilación bibliográfica), Archivio di Stato di Firenze (recopilación documental), Biblioteca Villa I Tatti (recopilación bibliográfica) y del Archivio Fondazione Horne (recopilación documental).

2010-2011. A partir de la presentación del proyecto de tesis doctoral se empezó la investigación documental y bibliográfica acudiendo regularmente a varios centros internacionales. Concretamente en noviembre-diciembre de 2010 se realizó una estancia de investigación en Lisboa, Portugal para investigar en los centros siguientes: Biblioteca Nacional de Portugal (recopilación bibliográfica y documental), Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian (recopilación bibliográfica), Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga (recopilación bibliográfica), Arquivo Nacional Torre do Tombo (recopilación bibliográfica y documental).

En el mismo año se realizó otra estancia de investigación en Alemania para recopilar datos bibliográficos: Staatsbibliothek Berlín (recopilación bibliográfica), Iberoamerikanisches Institut (recopilación bibliográfica referente a Portugal), Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlín (recopilación bibliográfica), Bibliothek für Kunstwissenschaften Humboldt Universität (recopilación bibliográfica), Bibliothek für Kunstgeschichte Freie Universität (recopilación bibliográfica).

En el mismo año se empezó la redacción de la tesis doctoral con la realización de estados de la cuestión sobre los distintos puntos que se han descrito en los apartados anteriores. En este año se realizan las siguientes partes de la tesis: estado de la cuestión acerca de la pintura portuguesa del siglo XV, acerca del influjo de la pintura flamenca en Portugal e Italia durante el siglo XV y las vías de llegada de dicha influencia.

2011-2012. Durante este curso se llevaron a cabo varias estancias de investigación. La primera en París, Francia para consultar fondos de los siguientes centros: Bibliothèque National de France- François Mitterrand y Réserve (consulta de libros antiguos y fondos bibliográficos), Bibliothèque National de France – Richelieu (consulta de manuscritos y fondos bibliográficos) y otros centros menores.

Una segunda estancia se materializó en Florencia y también en Roma para acudir a los centros siguientes: Kunsthistorisches Institut in Florenz (estudio y recopilación bibliográfica), Archivio di Stato de Florencia (investigación y búsqueda documental), Biblioteca Angelica (recopilación bibliográfica y

consulta de manuscritos), Biblioteca Hertziana (recopilación bibliográfica), Biblioteca Nazionale Centrale Roma (recopilación bibliográfica y documental), Centro Nazionale per lo Studio del Manoscritto (consulta documental, bibliográfica y de manuscritos).

Como fruto de este año se examinaron los estados de la cuestión sobre la imagen y iconografía de san Benito en Italia y Portugal durante los siglos XV y XVI, sobre el ciclo mural de Sant'Egidio y sobre Fra Angelico y su taller.

2012-2013. Durante este año se empezó a focalizar la búsqueda documental y bibliográfica en Florencia y en dos centros concretos, el Kunsthistorisches Institut y el Archivio di Stato. De este modo se realizó una estancia de investigación en estos dos centros y también otra en Lisboa para intensificar la búsqueda alrededor del pintor del ciclo en la Biblioteca de Arte Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga y Arquivo Nacional Torre do Tombo. En este año se lleva a cabo el estado de la cuestión sobre el taller de Paolo Uccello y sus ciclos murales.

2013-2014. En este curso se materializa otra estancia de investigación en el Kunsthistorisches Institut de Florencia y también se acudió al Archivio di Stato. Y por otra parte se empezó la redacción final de la tesis doctoral con la vista puesta en septiembre de 2015.

2014-2015. En el último curso, en el que también se ha acudido tanto al Kunsthistorisches Institut de Florencia como a Berlín para realizar algunas últimas búsquedas bibliográficas, el máximo trabajo se ha concentrado en la redacción final, corrección y depósito de la tesis doctoral

8.- Normativa de citación, abreviaturas y notas al pie

La presente investigación cuenta con una normativa de citación generalizada para toda la tesis y que se ha seguido y revisado estrictamente para dotar al estudio de una corrección en la forma de citar la bibliografía tanto en el texto como en las notas al pie y otros textos. Dicha normativa parte, parcialmente de la normativa ACAF-ART 2012 plasmada en el libro *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*,⁵ aunque adaptado por el investigador para la plasmación de su propia identidad científica, que es la base de toda tesis doctoral. Por ejemplo, se conserva el nombre de pila entero sin abreviar porque se considera que constituye muchas veces una parte relevante del proceso de investigación y evita equívocos.

Normativa de citación de la tesis:

Monografías:

APELLIDO (en versalitas), Nombre: *título* (en cursiva), editorial, ciudad (en castellano si se puede traducir), año de edición.

Ejemplo:

MALQUORI, Alessandra: *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, Centro DI, Florencia, 2013.

Exepciones: Se puede añadir detrás del título un editor con la abreviatura (ed.) siempre entre paréntesis o un traductor con la abreviatura (trad.) entre paréntesis.

Artículos en revistas:

APELLIDO (en versalitas), Nombre: "título", *nombre de la revista* (en cursiva), volumen, número, año, páginas (abreviado pág. o págs.)

Ejemplo:

TYSZKIEWICZ, Maryla: "Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina", *Rivista d'Arte*, XXVII, 1951-1952, págs. 203-209.

⁵ MARCH, Eva; NARVÁEZ, Carme (eds.): *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.

Capítulos de libro:

APELLIDO (en versalitas), Nombre: "título" en APELLIDO (en versalitas), Nombre: *título* (en cursiva), editorial, ciudad (en castellano si se puede traducir), año de edición, págs.

Ejemplo:

BANDINI, Maria: "Il ciclo della sagrestia di San Remigio a Firenze" en MALQUORI, Alessandra: *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, Centro DI, Florencia, 2013, págs. 92-95.

Catálogos de exposición:

APELLIDO (en versalitas), Nombre: *título* (en cursiva), cat. exp., nombre del museo (en el idioma original), ciudad, fechas de la exposición (si se conocen), editorial, ciudad (en castellano si se puede traducir), año de edición.

Ejemplo:

PROCACCI, Ugo; SCHENDEL, Arthur François Emile van: *Fresco's uit Florence*, cat. exp., Rijksmuseum, Amsterdam, 19 de diciembre de 1968 - 9 de marzo de 1969, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1968.

Tesis doctorales y semejantes:

APELLIDO (en versalitas), Nombre: *título* (en cursiva), tesis doctoral o M. T. (para trabajos anteriores a una tesis como tesinas o trabajos de máster), nombre de la universidad (en el idioma original), departamento (si se conoce), director (si se conoce), ciudad (en castellano si se puede traducir), año de edición.

Ejemplos:

GORDALINA, Maria do Rosario: *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Arti Visive, Massimo Ferretti (dir.), Bologna, 1992-1997.

CONGER, Amy: *The Primo Maestro del Chiostro degli Aranci: his character and identity*, M. T., University of Iowa, Iowa, 1966.

Esta normativa puede sufrir alguna modificación específica a lo largo del texto al citar obras publicadas entre los siglos XV y XVII, para facilitar la identificación de las ediciones.

En todo el texto los llamamientos en nota al pie que quieran hacer referencia a **obras ya citadas** seguirán el siguiente esquema:

APELLIDO (en versalita), año de edición, op. cit., pág. o págs.

Ejemplo:

BORGES NUNES, 1963, op. cit., págs. 246-47

Asimismo a lo largo de la investigación, cuando se estime que es necesario indicar bibliografía u otras obras que permitan al lector ampliar la información aportada, se indicará ateponiendo a la cita la abreviación v. (véase).

En toda la investigación al citar nombres de edificios o espacios en su lengua original se hará siempre en letra redonda y no cursiva para simplificar la lectura, por ejemplo: “Chiostró Verde”, “Chiostró degli Aranci”, “Chiostró dei Vóti”, “Palazzo Griffóni”, “Galleria dell’Accademia”, “Museo Nazionale del Bargello”, “Musée du Petit Palais”, “Santa Maria Novella”, etc.

Abreviaturas

ANTT. – Arquivo Nacional Torre do Tombo

ASF. – Archivio di Stato, Florencia

BNF. – Bibliothèque National de France, París

BNCF. – Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia

BL. – British Library

CSF. – Conventi Soppressi dal Governo Francese

MAP. – Mediceo avanti il Principato

SMN. – Santa Maria Nuova

cat. exp. – catálogo de exposición

crit. exp. – crítica expositiva

mast. tes. – tesina o trabajo de máster

ms. – manuscrito

n. – nota

núm. – número

op. cit. – obra ya citada

pág. /págs. – página /s

r. – recto

s.d. – sin dato

s.l. – sin lugar de edición

ss. – siguientes

v. – véase (en notas al pie) o verso (cuando acompaña la paginación de documentos)

vol. – volumen

9.- Agradecimientos

Durante todo el proceso de investigación de esta tesis doctoral las dificultades, obstáculos y percances han sido muchos y variados, pero el proyecto no habría llegado a su fin sin la ayuda inestimable de muchas personas a las debo agradecer su acompañamiento y confianza en mí.

En primer lugar, debo agradecer al director de esta tesis, el doctor Joan Sureda, su meticulosa dirección y corrección del proyecto y su seguimiento riguroso de todo el proceso de formación doctoral.

Principalmente, también quiero agradecer el apoyo en todo el proceso de mi entorno más cercano, sin el cual, la complejidad de este proyecto habría sido infranqueable. Agradezco sobre todo la ayuda tenaz y experta de mi mujer en todo momento, con quien podría compartir la autoría de esta investigación, y la comprensión y ayuda por parte de mis padres en todo el proceso.

Por otro lado, debo agradecer la confianza y el apoyo incondicional recibido en muchos aspectos por parte de los profesores Rosa Maria Subirana y Joan Ramon Triadó. También me gustaría reconocer la disponibilidad, naturalidad y cordialidad que durante estos años he recibido por parte del prof. Alessandro Nova, quien siempre me ha abierto las puertas del Kunsthistorisches Institut in Florenz durante mis estancias de investigación en Florencia. Sin su ayuda y la disponibilidad en alojarme del KHI, el proyecto tampoco habría sido posible.

Además, tengo que agradecer al *staff* del *The Medici Archive* de Florencia y especialmente a los dres. Alessio Assonitis, Maurizio Arfaioli y Elena Brizio, su colaboración en algunas de las transcripciones de los documentos del siglo XV que se publican en los anexos de esta investigación, así como su invitación a participar como ponente en el congreso internacional *Cosimo di Giovanni de' Medici (Magnus Etruriae Dux)* en mayo de 2014 en el Archivio di Stato de Florencia. La ayuda amable, desinteresada y a la vez altamente científica que siempre me han ofrecido resulta algo impagable en el mundo de la investigación científica. Quiero agradecer también a algunas otras personas que he encontrado en el *The Medici Archive* y con quien he tenido la oportunidad de hablar largamente sobre la presente investigación, especialmente a Cristiano Zanetti, Blanca González Talavera y Laura Overpelt. Finalmente, también quiero agradecer a la dra. Vanna Arrighi del Archivio di Stato de Florencia su corrección meticulosa de las transcripciones anexas a esta tesis.

Asimismo, quiero agradecer la colaboración de otras personas que, desinteresadamente, han colaborado o contribuido en algún aspecto de esta investigación:

Svetlana Adaxina (The State Hermitage Museum), Anna Bisceglia (Galleria Palatina), Francesco Bini (Wikimedia Commons, Italia), Alessandra di Curzio (Ufficio Città di Firenze), Francesco Giovannoni y Lucia Fagioli (Giovannoni Restauri), Robert Mintz (The Walters Art Gallery), Frank Muller (Univerité de Strasbourg), Paula Nuttall (Victoria and Albert Museum), Serena Nocentini (Ufficio Città di Firenze), Fernando António Baptista Pereira (Universidade de Lisboa), Patrizia Piergiovanni (Ufficio Città di Firenze), Gioia Romagnoli (Ufficio Città di Firenze), Magnolia Scudieri (Ufficio Città di Firenze), Maria Mattilde Simari (Ufficio Città di Firenze), John T. Spike (Muscarelle Museum of Art at the College of William & Mary), Francesca del Torre (KHM, Viena), Stefan Weppelmann (KHM, Viena).



II.- RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

Esta tesis doctoral examina el encaje del ciclo mural que decora la galería superior del claustro principal de la Badia Fiorentina de Florencia, llamado Chiostro degli Aranci, en la pintura florentina posmacciana. El ciclo está compuesto por 10 lunetos pintados entre 1436 y 1438 con la técnica del *buon fresco* y de una franja de decoración basamental que los acompaña. La obra se atribuye en esta tesis a Giovanni di Consalvo, supuesto pintor de origen portugués, cuyo nombre emana de un libro de cuentas del monasterio de la Badia Fiorentina, hoy conservado en el ASF, donde aparece citado repetidas veces como receptor de pagos por pigmentos y otros materiales para la realización de la obra.

A pesar de saber el nombre del pintor, poco más sabemos de él, aunque tenemos dos evidencias documentales: en primer lugar, lo podemos localizar documentalmente en Florencia a partir del 5 de agosto de 1429 y en segundo lugar, hay constancia de que en 1435 se encuentra en Fiesole junto al taller de Fra Angelico, suponemos que como aprendiz o colaborador. Giovanni di Consalvo podría haber llegado a Florencia procedente de Padua, junto al abad de la Badia Fiorentina, o bien como acompañante del Infante Dom Pedro de Portugal en 1428.

Los frescos del Chiostro degli Aranci son fruto de una comisión del abad Gomes Eannes de Portugal, que gobernaba la Badia Fiorentina durante la época, y responden a su voluntad reformadora para devolver el monaquismo a sus orígenes, a la Regla y a los Padres del Desierto, siguiendo los postulados de Ambrogio Traversari, amigo de Gomes y general de la Orden Camaldulense, que pudo tener un papel importante en la consecución de la obra por su conocimiento de los textos patrísticos. La voluntad reformadora se encuentra plasmada en la combinación de la vida de san Benito -en los lunetos- con retratos y frases extraídas de los Verba Seniorum -en la decoración basamental-. El resultado, destinado a la educación de los monjes de la Badia, es un manifiesto de la Reforma monacal de Gomes y Traversari de gran valor artístico.

El análisis de los lunetos del ciclo nos indica la presencia de un mestizaje pictórico que combina la pintura florentina de raíz masacciana, con la luz y el color de Fra Angelico, junto a detalles y características propias de la pintura de los primitivos flamencos. El volumen, el uso de la luz y la sombra y las composiciones que concentran diversos episodios de la *Storia* en una sola imagen, responden a la influencia del arte de Masaccio, filtrado a través

del arte lumínico de Fra Angelico. Por otro lado, el reflejo de los elementos en las aguas y el brillo en los objetos metálicos indican un conocimiento de las innovaciones pictóricas que habían tenido lugar en Flandes en los años anteriores a 1346. El conocimiento de estas por parte Consalvo pudo tener lugar en contacto directo con los talleres en Flandes durante el viaje del Infante Dom Pedro de Portugal o a través de la llegada de obras flamencas, durante los años (1431-1445) que duró el Concilio de Basilea-Ferrara-Florenia, a Florenia -lugar de residencia del Papa Eugenio IV durante gran parte del tiempo del Concilio-.

Para entender el mestizaje presente en los frescos, en la investigación se realiza un análisis de la pintura florentina posmasacciana centrándose en la obra de Fra Angelico sobretodo, y en algunas de las obras perdidas del período posmasacciano, principalmente el ciclo mural de Sant' Egidio. Estos análisis han permitido situar el ciclo mural de la Badia Fiorentina en su lugar correspondiente y revalorizar su papel en la evolución de la pintura florentina.

El análisis realizado permite considerar el ciclo mural de la Badia Fiorentina como el primer introductor del influjo flamenco en la pintura florentina, principalmente del recurso pictórico de reflejar los objetos en el agua. El papel del ciclo como introductor de este recurso permite analizar las obras de algunos de los pintores de la generación siguiente como Piero della Francesca o Alesso Baldovinetti y ver la influencia ejercida por el ciclo en sus obras de juventud. Y por otra parte, nos instruye hoy en día, sobre un período de la pintura florentina, dominado por grandes ciclos murales como el del ábside de Sant'Egidio o el de la capilla Gianfigliuzzi de Santa Trinita y del que solo tenemos constancia prácticamente a través de su antecesor, el ciclo de la Badia.



III.- El ciclo mural del Chiostro degli Aranci: Situación y Estado de la Cuestión

1.- Consideraciones previas: situación y análisis preliminar

La presente investigación doctoral pretende investigar el ciclo mural que decora las galerías Norte y Oeste que ocupan el primer piso del claustro llamado *degli Aranci*⁶ (de los naranjos) y que forma parte del complejo de la antigua abadía benedictina de Florencia, conocida como Badia Fiorentina. Concretamente el estudio doctoral analiza los lunetos que fueron pintados entre 1436 y 1438 por un pintor en principio anónimo y al que la documentación da el nombre de Giovanni di Consalvo, *portugués y pintor*. Se estudian los 10 lunetos pintados con la técnica del *buon fresco*⁷ y la decoración basamental de la galería Oeste, que responden a una misma unidad formal y estilística que se inscribe con certeza dentro de la actividad de este primer maestro pintor del claustro. Se estudian en concreto los lunetos marcados en el mapa anexo de este estudio con las letras A, B, C, E, F, G, H, I, J y K. En este estudio doctoral, por lo tanto, no se analizarán los dos lunetos pintados entre 1438 y 1439 por un segundo pintor, identificado con el nombre de Macario, de menor calidad artística y que están identificados en el mapa anexo con las letras L y M. Ni tampoco la pintura realizada por Agnolo Bronzino en el siglo XVI y que se corresponde con la letra D del citado mapa. Tanto el luneto de Bronzino como los dos del segundo pintor del claustro fueron analizados en el trabajo final de máster que precede a esta investigación.

En el presente estudio también se estudiarán las 10 sinopias conservadas y que se corresponden con los 10 lunetos del claustro.

⁶ En toda la investigación, siempre que nos refiramos al Chiostro degli Aranci, a pesar de ser la terminología italiana utilizada para denominar el claustro, se hará en letras redondas y no cursivas.

⁷ La expresión italiana *buon fresco* se utiliza para denominar una pintura mural que se realiza sobre el último estrato húmedo de mortero de cal y arena, de modo que los pigmentos, mezclados con agua, quedan fijados por la carbonatación de la cal. La utilización de esta técnica en la pintura de los 10 lunetos que se estudian del ciclo mural del Chiostro degli Aranci nos ha sido confirmada por Francesco Giovannoni y Lucia Fagioli. Los dos se encargaron de la restauración del luneto que representa el *Retiro eremítico a Subiaco* para su exhibición en la exposición titulada *Bagliori Dorati*. Aunque no realizaron análisis químicos y se limitaron solo a realizar una limpieza y consolidación del fresco, nos pudieron confirmar personalmente que la técnica utilizada por el pintor en el siglo XV fue la del *buon fresco*. v. NATALI, Antonio: *Bagliori Dorati. Il gotico internazionale a Firenze 1375-1440*, cat. exp., Galleria dell'Accademia, Florencia, 19 de junio – 4 de noviembre de 2012, Giunti, Florencia, 2012, págs. 294-295.

Lunetos estudiados en esta investigación y sus respectivas sinopias:

- A. San Benito deja su ciudad natal (sinopia conservada en el depósito de Villa Corsini)
- B. Milagro del garbillo roto (ídem.)
- C. Retiro eremítico a Subiaco (ídem.)
- E. Milagro del vino envenenado (ídem.)
- F. El monje tentado por el demonio (ídem.)
- G. Milagro del falcastro (ídem.)
- H. Resurrección de Plácido (sinopia conservada en el mismo claustro)
- I. Milagro del pan envenenado (sinopia conservada en el mismo claustro)
- J. Milagro de la piedra pesante (sinopia conservada en el mismo claustro)
- K. Milagro del monje resuscitado (sinopia conservada en el mismo claustro)

Decoración basamental de la galería Oeste (se conserva una sinopia en el depósito de Villa Corsini)

Todos los lunetos miden aproximadamente 220 x 374 cm. y fueron separados del muro con la técnica del *strappo* en los años 60 del siglo XX, momento en el que se encontraron las sinopias, que también se separaron.

1.1.- El contexto arquitectónico y artístico del claustro

*Fiorenza dentro da la cerchia antica,
ond' ella toglie ancora e terza e nona,
si stava in pace, sobria e pudica*

Dante, *Paradiso*, Canto XV, 97-99

En la Florencia medieval, la Florencia de Dante, recluida en su primer cerco de murallas, erigidas en 1078, las campanas de la Badia Fiorentina marcaban el fluir del día en la ciudad, *terza* (las nueve de la mañana) y *nona* (las tres del mediodía). El poeta recordaba su juventud cerca del monasterio de la Badia, con el sonar de sus campanas, que ordenaban la paz austera y decorosa que reinaba en la Florencia idealizada del pasado. Precisamente lo destacado por Dante es el rol central que tenía la Badia Fiorentina en la vida de Florencia. Un rol que le venía dado por su situación central en la ciudad, al lado del Palacio del Podestà, el llamado Bargello, y del Palazzo Vecchio, la sede del Gobierno de la ciudad. A parte de esto, la Badia era el único monasterio situado dentro del primer cerco murario de Florencia, el llamado *matildino*, y de este modo gozó de una gran influencia en la ciudad hasta que el cerco fue ampliado en siglos sucesivos. Es por esto que se le llamaba *la Badia*, es decir, la Abadía, destacando su carácter único⁸.

La importancia de la Badia se manifestó sobre todo en las dos últimas décadas del Duecento, cuando Arnolfo di Cambio, la máxima personalidad del momento en el campo de las obras públicas en Florencia, cambió totalmente la imagen que desde el siglo X tenía el monasterio. El cambio, llevado a cabo a partir de 1284, afectaría sobre todo a la imagen exterior de la Badia, reafirmando su rol central en la ciudad a través de la construcción de un esbelto *campanile*, también obra de Arnolfo, que se convirtió en uno de los símbolos principales del paisaje de la ciudad. Su torre de 70 metros sobrepasaba los 57 de la torre del Bargello y los 68 de la torre de Santa Maria Novella, reafirmando el rol

⁸ La Badia Fiorentina, aparte de este nombre por el que viene llamada habitualmente, era oficialmente la Iglesia de *Santa Maria Assunta* o *Beata Maria Virgo*. También fue llamada *Santo Stefano* por la incorporación en ella de la antigua Capilla de Santo Stefano y a partir de 1664 también puede encontrarse nombrada como *San Mauro*. v. PAATZ, Walter und Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, I, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1952, pág. 264.

central de la Badia en la Florencia de la época⁹. El nuevo *campanile*, construido entre 1284 y 1307, sustituyó al *campanile* románico construido entre los años 969 y 968, mucho más bajo y de aspecto menos ligero. El *campanile* arnolfiano fue abatido parcialmente en 1307 para castigar a los monjes de la Badia que no querían pagar un tributo, pero en 1330 fue reconstruido siguiendo la imagen del anterior.

La reforma arquitectónica arnolfiana eliminaría casi en su totalidad la forma y el aspecto de la iglesia otónica, fundada en el año 978 por Willa, madre del marqués Ugo de Toscana. Dicha iglesia primitiva tenía una planta de cruz latina, tres naves, tres ábsides y, a diferencia de la iglesia actual, estaba orientada hacia Oriente, la orientación más habitual. Las dimensiones de la iglesia, sus tres capillas y la importancia del monasterio hacen pensar que esta fue una Basílica con pilares en la nave, quizás como San Miniato al Monte, aunque de todos modos fue el edificio más importante de los construidos en época otónica en Florencia¹⁰. Durante la reforma arnolfiana no se cambiaría la orientación de la iglesia, aunque si lo haría con la forma de su planta. La nueva iglesia tendría planta cuadrada con tres capillas absidiales alzadas sobre el nivel de la nave y un pórtico que daba acceso a la iglesia desde la parte donde hoy se encuentra la *Procura*. Desde el patio de la *Procura* se tiene hoy en día la mejor visión de la fachada medieval de la Badia. Pero el elemento más importante del monasterio medieval fue el alto *campanile*. Las reformas posteriores del monasterio, sobre todo la reforma del siglo XVII, enmascararon y eliminaron la iglesia medieval, de tal modo que complican hoy la visión y interpretación de lo que fue el edificio medieval.

En este sentido, Karin Uetz llamó a la Badia medieval, la *chiesa invisibile*¹¹. A parte del alto *campanile*, en la actualidad solo se pueden ver directamente la contrafachada medieval en via del Proconsolo y la parte superior de la

⁹ V. ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: "L'epoca arnolfiano-giottesca nella Badia Fiorentina e nel Bargello" en *S. Maria del Fiore: teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche arnolfiane*, Alinea Editrice, Florencia 2006.

¹⁰ "[...] Die Dreizahl der Kapellen, die Größe und die Bedeutung der Abtei lassen vermuten, daß die Kirche eine Basilika war, mit Pfeilern oder Säulen. Immerhin war sie der wichtigste ottonische Bau in Florenz [...]" PAATZ, 1952, op. cit., pág. 269.

¹¹ UETZ, Karin: "La chiesa invisibile: riscoperta della medioevale Badia Fiorentina, 969 – 1284", *Bollettino ingegneri*, vol. 52, 2004, págs. 3-12. El estudio de Uetz es de suma importancia para el conocimiento de lo que fue la Badia medieval y del proceso constructivo de su *campanile*. v. también: UETZ, Karin: *La Badia di Firenze - die Abteikirche von Florenz, 969 - 1310: die Kirche Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina und ihr Glockenturm; ein Beitrag zur Klärung der älteren Baugeschichte von Kirche und Campanile der Benediktinerabtei von Florenz*, Inaugural-Dissertation Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bamberg 2003.

fachada, ya mencionada. También se conserva la techumbre gótica original que quedó escondida encima del encasetonado barroco de la actual iglesia. La contrafachada con sus grandes monoforas góticas es el mayor ejemplo de lo que fue la Badia medieval, aunque la mejor idea de lo que fue su imagen exterior nos la ofrece una ilustración del *Codice Rustici*.

La reforma medieval fue la más amplia de todas y la que dejó una huella mayor en la imagen del monasterio, sobre todo con el *campanile* de Arnolfo. La siguiente reforma fue la que inició, ya en el siglo XV, el abad Gomes Eannes de Portugal. Gomes Eannes había llegado a la Badia en octubre de 1418 para sustituir al anterior abad Guasconi que había dejado al monasterio con una grave crisis espiritual y económica. Gomes fue enviado por Ludovico Barbo, abad y fundador de la Congregación de Santa Giustina de Padua, para introducir en la Badia la nueva regla monástica reformada de Barbo. Aunque Gomes se separó después de la Congregación de Padua, emprendió una gran reforma monástica en la Badia que después exportaría a Portugal. La reforma consistía principalmente en el aumento de vocaciones, la renovación espiritual y el orden de la vida monástica. Y uno de los pilares principales de esta renovación espiritual era la reforma arquitectónica y artística del monasterio. Una reforma que empezó por la construcción de un oratorio destinado a acoger al público, con fácil acceso desde el exterior. Le seguirían las obras del claustro inferior en 1429 y después las del claustro superior y del dormitorio, realizadas entre 1434 y 1437. En 1440 se iniciarían también las obras de la nueva hospedería, una obra póstuma de la reforma del nuevo abad portugués. La construcción del claustro era de suma importancia para la introducción de la Regla benedictina en el monasterio, ya que este era el lugar de encuentro y de vida en común de los monjes. El refectorio y el claustro eran pues una prioridad para convertir la Badia en un verdadero monasterio benedictino acorde con la reforma de Gomes. Y dentro del claustro, era imprescindible para la correcta educación de los monjes, la inclusión de un ciclo mural.

El claustro superior se construyó entre 1434-35 y 1437. El Libro Giornale B recoge los últimos pagos para la terminación de los arcos y vueltas del claustro superior en mayo de 1436, el mismo momento en el que se empezaban a preparar los muros de la galería Norte para pintarlos al fresco.¹² Cornelius von

¹² Se puede seguir la cuestión documental sobre la construcción del claustro en: SANPAOLESI, Piero: "Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina", *Rivista d'arte*, XXIV, II, 24, 3/4, 1942, págs. 143-179. TYSZKIEWICZ, Maryla: "Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina", *Rivista d'Arte*, XXVII, 1951-1952, págs. 203-209. Y también en: BORGES NUNES, 1963, op. cit., págs. 246-47.

Fabrizzy¹³ atribuyó en 1900 el claustro al primer período de actividad de Bernardo Rossellino. Sanpaolesi en 1942 releendo los documentos, que publicó y transcribió, constató el hecho de que Rossellino solo aparecía puntualmente y relacionado a labores de escultura de algunos capiteles. Sanpaolesi concluiría en atribuir el claustro a un tal Antonio di Domenico, que aparecía en los documentos como “*capomaestro alla parte*”. Dicha teoría la confirmarían Tyszkiewicz en 1952 y Nunes en 1963. A pesar de todo, el claustro fue construido, dejando a un lado los cánones góticos, en la tipología y espíritu del primer Renacimiento florentino. Un claustro esbelto y elegante, pero de medida simplicidad, que seguía las tipologías marcadas por Brunelleschi en algunas de sus obras, sobre todo en el *Loggiato* del hospital de los Inocentes de Florencia empezado a construir en 1419. La arquitectura del Chiostro degli Aranci precedía a la vez las soluciones arquitectónicas del mismo Bernardo Rossellino, como el segundo claustro de Santa Croce de Florencia, realizado en 1453 después de la muerte de Brunelleschi, cuya elegancia recuerda al claustro de la Badia. Y del mismo modo, Michelozzo di Bartolommeo cuando reformó el convento de San Marco, construyó el primer claustro del convento (ca. 1440) a semejanza del de la Badia. A parte del arquitecto del claustro también se conoce su posible mecenas. Vespasiano da Bisticci en la vida que escribió sobre Filippo di Ser Ugolino Pieruzzi decía de él:

“[...] Così istette il tempo che egli istette in Firenze. Faceva infinite limosine segrete. I dua chiostri della Badia di Firenze, e di sotto e di sopra, fece fare Ser Filippo, e i dua dormentori nuovi che sono alle Campora dal lato dell’orto. E in ignuno luogo non pose mai arme [...]”¹⁴

Lo contado por Bisticci lo confirman también los documentos, el nombre de Filippo di Ser Ugolino aparece ligado a las obras del dormitorio y más tarde, al final de las obras del claustro superior, aparece también citado como el que paga las piedras, las obras de escultura y otros elementos¹⁵. De los documentos se deduce que Pieruzzi pagó completamente al menos las obras de piedra y cal del dormitorio y del claustro superior, aunque la imprecisión de los documentos hace pensar en que quizás Pieruzzi financió también otras obras del claustro. Podría ser que este hubiera financiado también el ciclo mural. Pieruzzi era notario de la Signoria y un gran amigo colaborador de los monjes de la Badia y también de Santa Maria degli Angeli.

¹³ FABRICZY, Cornelius von: “Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels”, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 21, 1900, págs. 33-54 y 99-113.

¹⁴ BISTICCI, Vespasiano da: *Le Vite*, Aulo Greco (ed.), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florencia, 1970, 2, págs. 245-246.

¹⁵ Puede seguirse el hilo documental correspondiente a la relación de Pieruzzi con las obras del claustro en: BORGES NUNES, 1963, op.cit., págs. 266-68.

Puccinelli¹⁶ explica que Cosimo de' Medici tenía un gran plan de ampliación de la Badia, aunque este estaba condicionado a que los monjes aceptaran la introducción del escudo de Cosimo en el monasterio, una petición que estos no aceptaron ya que consideraron que la Badia tenía desde siempre el escudo de Ugo de Toscana. Pieruzzi en vez no puso condiciones y por lo tanto, como decía Vespasiano da Bisticci, ni su escudo ni su nombre figuran en el monasterio o el claustro, solo las obras en sí quedan como testimonio de su anónimo donativo.

El nuevo claustro de la Badia sufriría cambios a lo largo de los siglos. El nombre por el que hoy es llamado, Chiostro degli Aranci (Claustro de los Naranjos)¹⁷, no era el nombre original, ya que en los documentos no aparece así, y la primera vez que aparece citado como tal, es en la obra de Richa.¹⁸

A parte de la arquitectura la Badia medieval contó con varias obras artísticas que pudieron influir al posterior pintor del claustro. Por sobre de todas ellas destacaba el ciclo, hoy perdido, atribuido al joven Giotto por las fuentes de la época como los *Commentari* de Ghiberti.¹⁹ Dicho ciclo ocupaba la capilla mayor de la iglesia medieval y representaba escenas de la vida de la Virgen, del mismo modo como en el altar había una tabla pintada por el mismo Giotto y que aún se conserva en el museo de los Uffizi. En los años sesenta, durante una restauración de la iglesia, se encontraron dos

¹⁶ PUCCINELLI, Placido: *Cronica dell' insigne ed Imperial Abbadia di Fiorenza, suoi privilegi pontificii e cesarei*, per Giulio Cesare Malatesta stampatore R.C., in Milano 1664, pág. 4. (Publicada dentro de la obra de Puccinelli: *Istoria dell'eroiche attioni di Ugo il grande duca della Toscana...*)

¹⁷ Parece que en el siglo XVII se plantaron naranjos en el claustro y se acuñó este término popular para nombrarlo. De todos modos, a principios del siglo XX las imágenes atestiguan que en aquel momento el patio central estaba pavimentado con baldosas, lo cual indica que se optó por quitar los árboles. Posteriormente, hacia los años 60 del siglo XX, la pavimentación se quitó y se plantó césped y un abedul. El gran abedul de la Badia, que sobresalía ya por encima del claustro, fue cortado hace un par de años y en su lugar la actual comunidad ha plantado otra vez naranjos.

¹⁸ RICHIA, Giuseppe: *Notizie storiche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 1, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Florencia 1754-1762, pág. 204.

¹⁹ Según lo escrito por Lorenzo Ghiberti en sus *Commentari*, Giotto pintó en la Badia la capilla mayor y la tabla de esta. Después de Ghiberti todas las fuentes antiguas citan el ciclo como de Giotto (Libro d' Antonio Billi, Anonimo Magliabechiano, G.B. Gelli) y sobre todo Vasari que elogió y describió los frescos como ningún otro. El supuesto ciclo fue destruido en 1625 cuando la iglesia de la Badia fue remodelada radicalmente en su arquitectura. En 1958 el restaurador Dino Dini encontró tres fragmentos del ciclo: Joaquín entre los pastores, Presentación de la Virgen al Templo y Anunciación. Se trata de solo fragmentos de cada una de las escenas citadas. El ciclo representaba episodios de la vida de la Virgen y tiene una datación, aunque muy discutida, ca. 1310. v. PROCACCI, Ugo: "La tavola di Giotto dell'altar maggiore della Chiesa della Badia fiorentina", *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 2, 1962, págs. 9-45; SALMI, Mario; PROCACCI, Ugo; BORSOOK, Eve: *Omaggio a Giotto*, cat. exp., Orsanmichele, junio-octubre, 1967, S.T.I.A.V, Florencia 1967; TARTUFERI, Angelo: *Giotto: bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, cat. exp., Galleria dell'Accademia, 5 de junio – 30 de septiembre del 2000, Giunti, Florencia 2000.

fragmentos del ciclo de Giotto y uno de ellos fue expuesto en las exposiciones de *Affreschi Staccati*. Del mismo modo, hubo en la pared lateral izquierda de la Badia un ciclo de frescos con historias de la vida de los primeros eremitas. De dicho ciclo se conservan fragmentos diminutos en la contrafachada de la actual iglesia. Es indudable que tanto el ciclo de Giotto, como este último fueron un punto de influencia para el pintor del claustro, aunque hoy no sea posible evaluar su alcance real.

1.2.- Estado de la cuestión del ciclo mural

Las fuentes antiguas

Son muy pocas las referencias antiguas sobre el ciclo benedictino del Chiostro degli Aranci. Casi un siglo después de que los frescos fueran pintados, a mediados del siglo XVI, estos quedaron olvidados. Ninguna de las primeras fuentes sobre el arte y los artistas italianos del momento habla de ellos, ni el *Codice* o *Anonimo Magliabechiano*, ni el *Libro d'Antonio Billi*, ni el *Memoriale* de Francesco Albertini, ni Vasari. De todos modos, en este último, hay dos pequeñas referencias indirectas al ciclo. Procacci en su *Sinopie e Affreschi*²⁰ de 1961 dice que esta ignorancia del ciclo por parte de las fuentes antiguas es debida al hecho de que el ciclo formaba parte de la zona de clausura del convento benedictino. Parece extraño que Procacci no percibiera la fragilidad de dicha teoría, ya que el claustro de la Badia, sin duda, formaba parte de la zona de clausura, pero esto no significa que Vasari u otros no lo hubieran visto o al menos no hubieran oído hablar de él. Vasari habla en sus *Vite* de muchas obras de arte que se encontraban en áreas de clausura, del mismo modo como en la vida de Bronzino, la primera de las dedicadas a los académicos del *disegno*, habla de la escena de san Benito penitente del ciclo de la Badia, que el discípulo de Pontormo restauró en sus primeros años como pintor.²¹ Viendo el elogio que Vasari hace de la escena de Bronzino parece posible que la hubiera visto personalmente, un hecho que confirmaría la teoría de que el aretino hubiese visto también el resto de los frescos; que, en este caso, seguramente no fueron incluidos en las *Vite* porque Vasari no conocía el nombre del autor. Ciertamente, un siglo después de su finalización, el nombre del pintor, quizás por tratarse de un extranjero, quedó olvidado. La última referencia de Vasari a un elemento relacionado con el claustro se encuentra en la vida de Fra Angelico da Fiesole, en la que Vasari le atribuye el san Benito que indica el silencio²².

²⁰ PROCACCI, Ugo: *Sinopie e Affreschi*, Cassa di Risparmio di Firenze – Electa, Milán 1961, pág. 65. Esta teoría de Procacci será confirmada otra vez por MATOS REIS, António: “O Claustro da Badia de Florença”, *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto 2006, pág. 150.

²¹ “[...]Nella Badia di Firenze de’ Monaci Neri fece nel chiostro di sopra, a fresco, una storia della vita di San Benedetto, cioè quando si getta nudo sopra le spine, che è bonissima pittura.[...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol. 6, pág. 231 (Edición Giuntina, 1568).

²² “[...]Et in Badia sopra una porta del chiostro, un San Benedetto che accenna silenzio.[...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol.3, pág. 276 (Edición Giuntina, 1568).

El hecho que Vasari atribuya este pequeño luneto al Angelico y no hable de ninguno de los otros frescos del claustro, confirma la teoría de que Vasari, un siglo después de que los frescos fueran pintados, no sabía quién era el autor o no tenía suficientes datos para dedicarle una de sus *Vite*. Por otro lado, este punto también contradice las muchas teorías que han querido atribuir a Fra Angelico las pinturas del claustro.²³ Ya que si el ciclo mural hubiera sido una obra del taller de Fra Angelico o de él mismo, como algunos autores indican, Vasari lo hubiera incluido en sus *Vite*.

Después de Vasari pasaron más de dos siglos hasta que no aparecieron nuevas y claras referencias a los frescos del Chiostro degli Aranci. Pero, de todos modos, existen breves citas anteriores sobre los frescos de la Badia. La primera aparece en la crónica de la Badia escrita por el monje y anticuario del monasterio Placido Puccinelli.²⁴ Puccinelli atribuye el luneto con *san Benito que indica el silencio* a Masaccio, una atribución que no se entiende si se tiene en cuenta que Vasari ya la había atribuido al Angelico. En la guía de Florencia de Francesco Bocchi republicada por Giovanni Cinelli en 1677,²⁵ encontramos una muy breve cita sobre los frescos. Cinelli solo cita el fresco de Bronzino sin, ni tan solo, hablar de la existencia de otras escenas o de un ciclo completo.

Pero, como se ha dicho anteriormente, la primera referencia clara a los frescos del claustro se encuentra en el detallado y vasto trabajo histórico que el padre Giuseppe Richa compiló entre 1754 y 1762.²⁶ Richa solo hace una mención breve a las 13 historias de la galería superior del claustro, que atribuye a “*eccellenti pittori*”, menos la escena del san Benito penitente que, siguiendo a Vasari, atribuye al Bronzino. Cabe destacar que por lo menos, de las pocas palabras de Richa se deduce que este distinguió más de un pintor, sin contar a Bronzino.

²³ Véase páginas 129 y ss.

²⁴ PUCCINELLI, Placido: *Cronica dell' insigne ed Imperial Abbadia di Fiorenza, suoi privilegi pontificii e cesarei*, per Giulio Cesare Malatesta stampatore R.C., in Milano, 1664, pág. 4. (Publicada dentro de la obra de Puccinelli: *Istoria dell'eroiche attioni di Ugo il grande duca della Toscana...*)

²⁵ BOCCHI, Francesco: *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizj, e più preziosi si contengono*, per Giovanni Guglianti, in Firenze 1677, pág. 387. Recordamos que la guía original de Bocchi la publicó Bartolommeo Sermartelli en 1591.

²⁶ RICHIA, Giuseppe: *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 1, Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Florencia 1754-1762, pág. 204. La obra, que tiene diez volúmenes, es aún de gran valor para el estudio del arte de las iglesias florentinas.

Por otro lado, hay varias referencias como la de Richa en algunas de las muchas guías de la ciudad de Florencia que empezaron a publicarse durante la segunda mitad del siglo XVIII. Una de las primeras es la guía del anticuario Ignazio Enrico Hugford de la que se hicieron ocho ediciones, apareciendo solo a partir de la sexta una mención al ciclo de la Badia. Hugford habla de varios lunetos de los que solo destaca el ya conocido de Bronzino.²⁷

De igual modo vemos también el mismo tipo de referencia al ciclo en la guía de Antonine Claude Valery de 1835.²⁸ En medio de toda esta serie de guías artísticas, aparece una referencia bastante curiosa sobre el Chiostro degli Aranci en el resumen histórico que elaboró sobre la Badia el religioso y erudito Giovanni Battista Uccelli.²⁹ Este cree que los frescos son anteriores a la época de Spinello Aretino, pero destaca de entre ellos, siguiendo a Vasari, el luneto de Bronzino. Aunque él mismo reconoce que la arquitectura del claustro tiene que ser posterior a Spinello y que por lo tanto la cronología de los frescos le hace dudar bastante,³⁰ Uccelli también atribuye el luneto con san Benito que indica el silencio a Masaccio, una atribución que hace siguiendo a Placido Puccinelli (1664).

Jacob Burckhardt (1860) y Giovanni Battista Cavalcaselle (1864, 1883 y 1897)

A partir de este momento la siguiente referencia que se encuentra es en la guía artística por excelencia, el *Cicerone* de Jacob Burckhardt. El tercer volumen del *Cicerone*, el volumen dedicado a la pintura, lo había dividido por estilos y escuelas de pintura, del mismo modo como lo había hecho con los otros dos volúmenes. Dentro del apartado que dedicó a la pintura napolitana del siglo XV y mientras escribía sobre los frescos que Antonio Solario “Il Zingaro” pintó en el Chiostro del Platano, Burckhardt aprovechó para atribuir en una nota a pie de página los frescos de la Badia al mismo Zingaro, considerándolos como un “*ejercicio preparatorio*”

²⁷ “[...] Nel piccolo Chiostro superiore vi sono varie lunette, tra le quali il Bronzino dipinse S. Benedetto nudo sulle spine.[...]” HUGFORD, Ignazio Enrico: *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, per Gaetano Gambiagi Stampatore Granduca, Florencia, 1793, pág.10.

²⁸ VALERY, Antoine-Claude: *Voyages Historiques et Littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou l'Indicateur Italien*, Louis Hauman et Compagnie, Bruselas 1835.

²⁹ UCCELLI, Giovanni Battista: *Della Badia Fiorentina: ragionamento storico*, Nella Tipografia Calasanziana, Florencia 1858.

³⁰ “[...] Il chiostro chiamato degli aranci il quale è ornato di vaghissimi loggiati ionici ha pressochè tutta dipinta la loggia superiore delle storie di S. Benedetto reputate anteriori all'epoca di Spinello d'Arezzo, tra le quali è tenuta bellissima quella del Bronzino, che figurò detto Santo quando si getta nudo tra le spine per cessar gli stimoli della concupiscenza [...]”. UCCELLI, 1858, op. cit., pág. 82.

previo a los frescos de Nápoles.³¹ Ciertamente en el estado de la cuestión sobre los frescos del Chiostro degli Aranci, la referencia de Burckhardt aparece como una de las más desconcertantes, no solo por la diferencia evidente entre los dos ciclos que Burckhardt compara, sino que sobre todo por el hecho de que el ciclo de Antonio Solario es situado por Burckhardt en el apartado que dedica a la pintura del siglo XV, siendo un ciclo que se debe entender ya en el contexto de la segunda mitad del XVI.

Giovanni Battista Cavalcaselle junto con Joseph Archer Crowe, en las ediciones de 1864, 1883 y de 1897 de su historia de la pintura italiana también hablaron brevemente de los frescos. En la primera edición³² los atribuyeron a un pintor cercano a Andrea di Giusto, mientras que en las dos³³ siguientes cambiarían su opinión para atribuirlos a un *débil* seguidor de Fra Angelico y Benozzo Gozzoli. Con razón se lamentó Marco Chiarini³⁴ sobre el adjetivo usado por el historiador. El adjetivo que Cavalcaselle utilizó para definir los frescos –*débiles*– hoy nos provoca una sensación bastante incómoda, sobre todo cuando provienen de una de estas figuras de la historiografía del arte que a menudo se han puesto en el pedestal más alto. Seguramente la falta de información directa sobre el autor del claustro hicieron dudar siempre los historiadores del siglo XIX, como Burckhardt o Cavalcaselle, que sobre todo se basaban en lo que había dicho Vasari.

Por otro lado se puede añadir aún un punto de más incompreensión al poco interés de Cavalcaselle por los frescos de la Badia, si pensamos que este fue un gran conocedor de los primitivos flamencos –recordemos

³¹ “[...] *Ein anderes Leben des S. Benedict im obern Stockwerk jener ionischen Doppelhalle bei der Badia in Florenz, ist mir immer wie eine Vorübung desselben Malers vorgekommen.*[...]” BURCKHARDT, Jacob: *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Dritter Band, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, Basilea 1860, pág. 844. (Edición española: *El Cicerone*, 3, Iberia, Barcelona 1953)

³² CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *A New History of Painting in Italy*, I, John Murray, Londres, 1864, pág. 557.

³³ CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *Storia della pittura in Italia*, II, Succ. Le Monnier, Florencia, 1883, pág. 418. // CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *Storia della pittura in Italia*, II, Succ. Le Monnier, Florencia, 1897, pág. 418, n. 1.

³⁴ CHIARINI, Marco: “Il Maestro del Chiostro degli Aranci: Giovanni di Consalvo Portoghese”, *Proporzioni*, IV, 1963, págs. 1-24. Se debe entender también que Cavalcaselle es para los italianos uno de los personajes más importantes de su historiografía del arte, sobre todo por el carácter patriótico del personaje, que tuvo que exiliarse a Inglaterra, donde publicaría la primera edición de la Historia de la Pintura Italiana, y que retornó aclamado por los suyos y convertido en director del Museo del Bargello de Florencia para ascender después a otros cargos de ámbito estatal.

su libro *Early Flemish Painters* de 1857³⁵ y que había viajado a España y a tantos otros países, es difícil entender que no supiera darse cuenta de la presencia de influencias de ambientes no florentinos ni directamente italianos en los frescos del Chiostro degli Aranci.

Primeras referencias a comienzos del siglo XX

La primera referencia, ya entrados en el nuevo siglo, es la que en 1908 escribía Maud Cruttwell, crítica de arte inglesa, en su guía sobre las iglesias y museos de Florencia.³⁶ Cruttwell siguiendo lo que ya anotó Cavalcaselle,³⁷ vio en los frescos la influencia de Benozzo Gozzoli y los atribuyó a Lorenzo da Viterbo, un pintor que, a pesar del poco conocimiento que tenemos de su obra y trayectoria, se ha vinculado a Gozzoli y Piero della Francesca.

Por otro lado, tampoco hay noticias acerca de la presencia de dicho pintor en Florencia y su actividad se sitúa en Viterbo en el último tercio del siglo XV. Fijémonos que hasta este momento ninguno de los autores ha hablado del entorno florentino de la época ni tampoco ha adivinado aún ninguna influencia que permita situarlo dentro de un contexto concreto de la pintura florentina, solo la primera *débil* atribución de Cavalcaselle a un seguidor de fra Angelico.

Alfred Neumeyer (1927)

Sería pues, en 1927 cuando el historiador del arte alemán Alfred Neumeyer³⁸ publicaría en el *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*,

³⁵ CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *The Early Flemish Painters*, Murray, Londres, 1857.

³⁶ “[...] *In the upper part are some fine frescoes of the XV century, showing the influence of Benozzo Gozzoli, possibly by Lorenzo da Viterbo [...]*” CRUTTWELL, Maud: *A Guide to Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence*, J. M. Dent & Company, Londres, 1908, pág. 40.

³⁷ Cavalcaselle había guiado, por otro lado, a Cruttwell en la realización de uno de sus libros más importantes, la primera monografía publicada sobre Antonio Pollaiuolo: CRUTTWELL, Maud: *Antonio Pollaiuolo*, Druckworth & Co., Londres, 1907. Cruttwell también publicó una monografía sobre Mantegna y otra sobre Donatello.

³⁸ En gran parte de la bibliografía sobre el claustro Neumeyer aparece frecuentemente citado como *Neumayer*, pero en este caso se trata de un error. Alfred Neumeyer (1901-1973) fue uno de los numerosos historiadores del arte judeo-alemanes que emigraron hacia Estados Unidos durante el nazismo, aunque acabada la II Guerra Mundial retomó el contacto con su país natal, residiendo de todos modos para siempre en EEUU. A pesar de todo, siempre escribió en alemán.

la revista de los museos de Berlín (en aquel momento, como indica el título, de Prusia), el primer artículo monográfico sobre el claustro.³⁹

Hoy continua siendo el único artículo en el que el autor analiza con profusión de detalles y un rigor impecable cada una de las escenas del ciclo. Pero lo que le da más valor es que Neumeyer por vez primera estableció comparaciones con otros ciclos de frescos de la Florencia del siglo XV para de situar en su contexto el ciclo y poderlo hasta datar, probando de esclarecer el ámbito artístico y cultural del que formó parte el pintor anónimo. El buen trabajo hecho por Neumeyer constituyó una base para el estudio posterior del ciclo, ya que, aunque no todos lo citen directamente, la mayoría de los escritos posteriores toman como punto de partida muchas de las teorías que este desarrolló. Uno de los puntos centrales del estudio es, como se ha dicho, la contextualización histórica, que parte de un punto ya enunciado en las primeras líneas del artículo: el hecho de ser un ciclo de transición entre Masaccio y Piero della Francesca.⁴⁰ Neumeyer dice que el pintor debería haber conocido el arte de Masaccio y de Fra Angelico, reconociendo en los frescos de la Badia una luminosidad y algunos caracteres que cree que derivan de Angelico, aunque sobre todo ve una gran influencia de Domenico Veneziano⁴¹. De todos modos, Neumeyer no atribuye los frescos a ningún pintor en concreto sino que solo se limita a encajarlos cronológicamente⁴² y a sospesar su valor histórico, enmarcándolos dentro del arte de la época. El autor acaba afirmando, con bastante acierto, que los frescos del Chioistro degli Aranci son hoy importantes para la Historia del Arte porque llenan el hueco que dejó la desaparición del ciclo de la iglesia florentina de Sant'Egidio de

³⁹ NEUMEYER, Alfred: "Die Fresken im Chioistro degli Aranci der Badia Fiorentina", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, págs. 25-42. El artículo se volvería a publicar dentro de las obras completas del autor, que vieron la luz cuatro años después de su muerte: NEUMEYER, Alfred: *Gesammelte Schriften*, Fink Verlag, Múnich, 1977, págs. 100-120.

⁴⁰ "[...] Wichtiger erscheint uns der andere Grund: mit diesen dreizehn Fresken aus der Benediktslegende ein Zwischenglied in den Wanderzählungen von Masaccio zu dem Großen der Jahrhundertmitte, Piero della Francesca, aufzeigen zu können[...]" NEUMEYER, op. cit., pág. 25.

⁴¹ "[...] Aber gekannt hat der Maler Masaccio und Fra Angelico und sich an ihnen gebildet. Darüber hinaus vermeinen wir in dem Kopftypus des verführten Mönches den Einfluß Domenico Venezianos zu verspüren [...]" NEUMEYER, op. cit., pág. 41.

⁴² Neumeyer lo sitúa circa 1435. Aunque no da ninguna justificación del porque de esta fecha, debemos reconocer el buen ojo del autor en esta datación tan aproximada, ahora que conocemos los documentos que confirman la datación entorno al 1436 y 1439.

Domenico Veneziano, aunque, estos sean una obra de segundo orden⁴³. Neumeyer formaba parte de las nuevas generaciones de historiadores del arte que surgieron a principios del siglo XX, aquellos a los que Aby Warburg llamaría *entusiastas*.⁴⁴

En el artículo sobre el claustro de la Badia, Neumeyer, que partía de las escasas noticias y las pocas y frágiles atribuciones que existían sobre el claustro, supo dejar atrás el atribucionismo que hasta entonces había dominado en la literatura sobre este y elaboró un estudio de un carácter innovador que ponía el énfasis y tocaba aspectos que hasta entonces no se habían nunca estudiado. Es loable el trabajo de Neumeyer respecto a lo que consiguió sin tener prácticamente ninguna base previa donde sujetarse.

En 1930 Tancred Borenius, profesor de historia del arte de la Universidad de Londres, se mostraría de acuerdo con el alemán en lo que se refiere a las influencias de Domenico Veneziano. Lo hizo en su libro sobre los frescos florentinos, en el que calificó los frescos de la Badia como de *considerable interés*,⁴⁵ sobre todo para comprender la figura de Veneziano, después de la desaparición de sus frescos de *Sant'Egidio*.

Bernard Berenson (1932) y Giuseppina Fontanesi (1934)

Bernard Berenson,⁴⁶ historiador, *connaissanceur* y coleccionista anglosajón, atribuyó los frescos de la Badia a la actividad juvenil del Maestro de

⁴³ “[...]Daß diese Lücke durch unsere Fresken –wenn auch nur mit einem Werke zweiter Ordnungsentwicklungsgeschichtlich geschlossen werden kann, macht die Badiafresken für den Historiker besonders wertvoll[...]” NEUMEYER, op. cit., pág. 42.

⁴⁴ GOMBRICH, Ernst H.: *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, Londres, 1970 (edición castellana: *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992). Debemos saber que Neumeyer había leído en 1928 en la Universidad de Berlín su doctorado (*Die Wiedererweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts*), que fue dirigido por Adolph Goldschmidt, uno de los principales amigos de Warburg y un importante especialista del período gótico.

⁴⁵ “[...] Though artistically not in the first rank, these frescoes are nevertheless of considerable interest [...]” BORENIUS, Carl Tancred: *Florentine Frescoes*, T.C. & E.C. Jack, Londres, 1930, pág. 68, n. 1.

⁴⁶ La atribución de Berenson se encuentra en los índices que aparecieron en 1932 y en 1936 del *Italian Pictures of the Renaissance*. BERENSON, Bernard: *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, 4, Putnam, Nueva York, 1895-1932. Mario Salmi rechazaría la hipótesis de Berenson en un artículo dedicado al Maestro de la Natività di Castello (SALMI, Mario: “Il Maestro della Natività di Castello”, *Liburni Civitas*, V-VI, 1938, págs. 229-230) mientras que Berenson, persistente, volvería a insistir en su atribución inicial en 1956 (BERENSON, Bernard: “Rivisitando Firenze”, *Il Corriere della Sera*, Milán, 20 septiembre 1956, pág. 3).

la Natività di Castello, una atribución poco justificada y difícilmente sostenible respecto a la cronología. La voluntad reiterada de Berenson en querer atribuir los frescos al Maestro de la Natività di Castello, no parece extraña y encuentra su justificación en el método histórico artístico que este utilizaba habitualmente y que a menudo ha sido criticado por sus procedimientos y sus conclusiones.

El año 1934 Giuseppina Fontanesi publicaba un artículo en la revista *Illustrazione Toscana* sobre el Chiostro degli Aranci, cuyo contenido casi nada decía sobre los frescos.⁴⁷ Únicamente una pequeña nota al final asegura, por primera vez, que los frescos son obra de un pintor portugués del siglo XV.

Fontanesi decía que Giovanni Poggi, *Soprintendente dei Monumenti della Toscana*, había prometido de revelar en breve tiempo el nombre del pintor, fruto de investigaciones de archivo llevadas a cabo por él mismo.⁴⁸

⁴⁷ FONTANESI, Giuseppina: "Il Chiostro degli Aranci nella chiesa di Badia a Firenze", *Illustrazione Toscana*, II, XII, septiembre, 1934, págs. 40-42.

⁴⁸ A pesar de lo que dice Fontanesi, que será a la vez seguido por todos los autores de la bibliografía, es posible que Giovanni Poggi no hubiera sido el que descubrió el nombre de Consalvo en los archivos florentinos. Poggi había publicado en 1903 varios documentos que hacían referencia a algunas obras de arte encargadas por los monjes de la Badia durante el siglo XV: *forzieri, cassoni*, la tabla del altar mayor...: POGGI, Giovanni: "Dall'archivio della Badia Fiorentina", *Miscellanea d'Arte*, I, 7, Julio, 1903, págs. 144-146. Estos documentos forman parte del libro llamado *Memoriarum* (1420-1491) [ASF.; Conv.Sopp.78, num.261], pero no del *Libro Giornale B*, el libro en el que figuran los pagos a Giovanni di Consalvo. Los documentos que forman parte de éste último no serían nunca publicados por Poggi, contrariamente a lo que anunciaba Fontanesi; solo en 1936, Mario Salmi enunció por primera vez el nombre de Consalvo, citando una conversación con Poggi. De todos modos, éste "misterio" entorno a las investigaciones de Poggi es mucho más complicado. En el Archivo de la Fundación Horne de Florencia hay una serie de fichas en las que Herbert Percy Horne, el gran coleccionista anglosajón, había anotado varios nombres de artistas, que, en parte, provenían de las indagaciones hechas por él y Dominic Colnaghi en los archivos italianos. En una de estas (AFH, Sezione III, Carte Horne, Filza 4, Miscellanea di Notizie di Artisti, Famiglie, Palazzi IV, Inv. 2587/4, sefn. G.VII.1, Miscellaneous notes of Documents I), hay un vaciado de nombres procedentes de documentos de la *Badia Fiorentina* conservados en el ASF, entre ellos el *Giornale B*, entre los cuales hay anotado el nombre del maestro portugués Giovanni di Consalvo. v. MOROZZI, Luisa: *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne: Inventario*, Giunta Regionale Toscana – Editricie Bibliografica, Florencia, 1988, pág. 204. Como de todos modos, la primera noticia que se tiene de las posibles investigaciones de Poggi es la de Giuseppina Fontanesi (1934), se puede poner en duda que fuera Poggi el que encontrara los documentos referentes a Consalvo. Sobre todo, si se piensa que éste fue nombrado el año 1917, según testamento de Horne, miembro de la nueva Fundación Horne y, a la vez, encargado de ordenar éste archivo, en el que habría podido ver la ficha con el nombre del pintor portugués. Otro elemento a favor de ésta teoría es el hecho que en 1928, Dominic Colnaghi, publicó en su diccionario de pintores florentinos, la noticia sobre los documentos referentes a Consalvo (COLNAGHI, Dominic: *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*, John Lane the Bodley Head, Londres, 1928, pág. 130). Un hecho que indica, seguramente, que fue Colnaghi, junto con Horne, el que descubrió los documentos.

El mismo año aparecía un artículo sobre las obras juveniles de Paolo Uccello en el *Art Bulletin* de mano del historiador del arte alemán Georg Pudelko.⁴⁹ En una nota sobre los frescos de Uccello en el claustro del monasterio de San Miniato al Monte de Florencia, Pudelko atribuye los frescos de la Badia a Domenico di Michelino, a la vez que dice reconocer en los frescos de la galería Oeste una relación con el arte de Uccello, sobre todo en la perspectiva. Un hecho que cree que derivaba directamente del ciclo perdido de Uccello con historias de san Benito del claustro del exmonasterio de Santa Maria degli Angeli de Florencia⁵⁰. En este sentido, la atribución a Domenico di Michelino parece poco probable si se tiene en cuenta que la mayor parte de las obras que conocemos del pintor, cómo el Dante de la Catedral de Florencia, tienen una cronología más tardía y su carácter es bastante diferente al de los frescos de la Badia.

Mario Salmi (1936)

En 1936 Mario Salmi⁵¹ publicó la primera edición de una obra dedicada a la vez a Paolo Uccello, Andrea del Castagno y a Domenico Veneziano, que en las ediciones posteriores – la italiana de 1938 y la francesa de 1939⁵²– no variaría el texto respecto al Chiostro degli Aranci. Salmi, como se ha indicado, da a conocer las indagaciones de Giovanni Poggi en los archivos florentinos respecto al claustro y, siguiendo los supuestos documentos, fecha los frescos entre 1436 y 1439, fecha en la que los monjes de la Badia habrían pagado pigmentos a un pintor que pintaba el claustro. Aunque Salmi no transcribe los documentos, ni indica el sitio donde estos se encuentran, hace aflorar por vez primera el nombre del pintor que emana de los documentos, Giovanni di Consalvo de Portugal. Salmi también propone la teoría de la posible existencia de un segundo maestro que ayudara a Consalvo y que piensa que podría

⁴⁹ PUDELKO, Georg: "The Early Works of Paolo Uccello", *The Art Bulletin*, XVI, 3, Septiembre, 1934, pág. 246, nota 23.

⁵⁰ El convento de *Santa Maria degli Angeli*, que acogió el más importante *Scriptorium* de Florencia, es hoy la Facultad de Letras y Filosofía de la *Università degli Studi di Firenze*. Los frescos, hoy desaparecidos, se encontraban en el claustro pequeño del monasterio, el primero a la izquierda y el más antiguo, y no en el más grande, por donde se entra hoy a la Universidad, el llamado *chiostro*. La datación del ciclo gira entorno de 1430 y 1437. v. BORSI, F.: op. cit, 1993.

⁵¹ SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Casa Editrice Valori Plastici, Roma, 1936.

⁵² SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoelpli, Milán, 1938 // SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Gallimard, París, 1939.

ser el fraile Machario que aparece también en los documentos y que a la vez habría sido educado por Angelico, según Salmi, a cargo de los monjes de la Badia. Por otro lado, igual que Pudelko, Salmi contradice a Neumeyer y niega la influencia de Domenico Veneziano para confirmar, la de Paolo Uccello.

Roberto Longhi (1940 y 1952)

Roberto Longhi⁵³ en la primera redacción de sus célebres *Fatti di Masolino e Masaccio* dedicaría algunas líneas al problema de los frescos del Chiostro degli Aranci. Longhi situó el ciclo en la actividad posmasacciana de Florencia, en el entorno de 1440 y niega claramente las atribuciones a Domenico di Michelino y al Maestro de la Natività di Castello. Longhi habla de un pintor “*di una così semplice potenza di forma chiusa e pur di esteso, compatto colore da preludere, singolarmente, ai modi di un Antonello*”.⁵⁴ Esta última referencia a Antonello debería matizarse para aclarar el sentido y la realidad de dicha comparación.

En la *Critica d'Arte* de 1950,⁵⁵ Licia Collobi Ragghianti hablando de Domenico di Michelino aportó una opinión de Carlo Ludovico Ragghianti según la cual los frescos formaban parte de la actividad juvenil de Fra Angelico, mientras que las dos escenas del sur del claustro, de un pintor menor, serían de Giovanni di Consalvo.

Dos años más tarde, Roberto Longhi, volvería a dedicar algunas líneas a los frescos del claustro de la Badia en un artículo sobre el Maestro de Pratovecchio.⁵⁶ Longhi amplió aquí lo que ya había dicho en el artículo de 1940 de *La Critica d'Arte*. En el ciclo Longhi vislumbra un ambiente que no considera florentino y que responde a una cultura diferente, a la vez que ve en los frescos la perspectiva del joven Angelico y vuelve a comparar los frescos con los resultados de Antonello da Messina y ésta vez también con los de

⁵³ LONGHI, Roberto: “Fatti di Masolino e Masaccio”, *La Critica d'Arte*, V, 3-4, XXV-XXVI, 1940, págs. 145-191. Serían republicados en: LONGHI, Roberto: *Fatti di Masolino e Masaccio e altri studi sul Rinascimento: 1910-1967*, Sansoni, Florencia, 1975.

⁵⁴ LONGHI, op. cit., pág. 179.

⁵⁵ COLLOBI RAGGHIANI, Licia: “Domenico di Michelino”, *La Critica d'Arte*, VIII, 5, XXXI, 1950, págs. 363-382. Collobi Ragghianti reafirmaría su teoría en 1955 en un nuevo artículo. COLLOBI RAGGHIANI, Licia: “Una mostra dell'Angelico”, *Critica d'Arte*, 11, 1955, págs. 389-394.

⁵⁶ LONGHI, Roberto: “Il Maestro di Pratovecchio”, *Paragone*, III, 35, 1952, págs. 10-37.

Konrad Witz.⁵⁷ Longhi reivindicó al mismo tiempo una presta actuación sobre los frescos del claustro, ya que se encontraban en un estado de deterioro muy avanzado y justo en este momento formuló su frase más conocida sobre los frescos del Chiostro degli Aranci “*il più importante che resti a Firenze, del decennio seguente alla morte di Masaccio*”,⁵⁸ la frase más repetida y citada a lo largo de toda la bibliografía sobre este ciclo.

Las advertencias de Longhi sobre el estado de conservación de los frescos, quizás gracias a la influencia de su persona, tuvieron rápidamente efecto. De este modo en 1956 Leonetto Tintori y Umberto Baldini emprendieron la labor de arrancar los frescos del muro a través de la llamada técnica del *strappo*,⁵⁹ para aplicarles después un método de restauración exhaustivo que de todos modos no consiguió eliminar algunos de los barnices que se habían aplicado durante el siglo XIX. Esta operación de *strappo* se vio enmarcada dentro de la gran campaña llevada a cabo en aquellos años en el área florentina y toscana para mejorar las condiciones de los grandes ciclos murales de la zona, y en la mayoría de los casos para arrancarlos del muro.

Durante la operación de *strappo* en la Badia, emergieron, como en tantos otros ciclos, las sinopias de los frescos, la importancia y el carácter único de

⁵⁷ “[...] *gli elementi di cultura che informano quelle storie sono la prospettiva dell’Angelico giovine, e assieme una lucidezza ottica che è di vocazione nordica; ciò che bene si attaglia al nome di Giovanni di Consalvo... In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel ‘44; mentre l’unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent’anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello [...]*” LONGHI, op. cit., págs. 34-35.

⁵⁸ Longhi solo repitió una idea que Neumeyer ya había formulado en 1927: el hecho que el ciclo de Sant’Egidio de Domenico Veneziano, Andrea del Castagno y Alesso Baldovinetti ya no exista, convierte el ciclo del Chiostro degli Aranci en un ciclo clave para entender el arte de la época posmasacciana que llevó a la plenitud de la pintura del primer renacimiento representada por Piero della Francesca.

⁵⁹ El mismo Procacci escribió, con motivo de la segunda exposición del *Forte Belvedere*, un pequeño libro sobre las técnicas de la pintura al fresco, su separación del muro y su restauración. Procacci nos explica de un modo muy claro los dos métodos usados para la separación de frescos del muro, el *distacco* y el *strappo*. El caso del *distacco*, que solo se usa en aquellas ocasiones en los que los pigmentos se encuentran en perfecto estado de conservación, supone la separación de todo el fresco con la capa de yeso inferior incluida. Mientras que, por otro lado, el caso del *strappo*, aplicado en las situaciones en las cuales los pigmentos están en mal estado, supone la separación de solo la primera película donde hay la pintura, dejando el yeso en el muro. En este último caso se produce la curiosa posibilidad de poder mirar los frescos al revés. Procacci usó en este libro el luneto del Milagro del pan venenoso del Chiostro degli Aranci para mostrar el caso de un fresco en muy mal estado, en el que solo es posible proceder por *strappo* para a su posterior restauración. v. PROCACCI, Ugo: *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Comitato della II Mostra di Affreschi Staccati – Tipografia Giuntina, Florencia, 1958, págs. 20-21.

las cuales fue motivo de que algunas de las escenas más importantes fueran expuestas en la primera, la segunda y la tercera *Mostra degli Affreschi Staccati*⁶⁰ organizada por Procacci en el Forte Belvedere de Florencia.

Las tres exposiciones del Forte Belvedere tuvieron notable repercusión y ayudaron a hacer visibles los frescos de la Badia, que durante tantos años habían estado olvidados como denunció Longhi. Este nuevo interés se demostró en los siguientes años, durante los que empezaron a surgir varios artículos y pequeñas citas dedicadas a los frescos. El primero de estos artículos y también el primer artículo científico proveniente del ámbito portugués, sería el de Otilia Almeida⁶¹ que estaba de acuerdo con la atribución a Giovanni di Consalvo a través de los documentos y, a la vez, reconocía cierta influencia de Domenico Veneziano y Paolo Uccello. Aunque creía que la influencia principal provenía de Fra Angelico. Finalmente, a raíz de estas posibles influencias, Almeida reconoce que Consalvo era portugués de nacimiento y nacionalidad pero no de cultura, porque había absorbido la cultura florentina.⁶² El mismo año 1959 Millard Meiss publica un artículo en el que atribuye a Consalvo la predela con los *Desposorios de la Virgen* de la Colección Berenson de Settignano.⁶³ Meiss retomando lo que decía Neumeyer (1927) considera que el ciclo de la Badia es el único vestigio de la presencia de Domenico Veneziano y Piero della Francesca en Florencia.⁶⁴

⁶⁰ BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1957 // BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *II Mostra di Affreschi Staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1958 // BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *III Mostra di Affreschi Staccati: Aggiunte al Catalogo della II Mostra del 1958*, Tipografia Giuntina, Florencia, 1959.

⁶¹ ALMEIDA, Otilia: "Breves notas sobre a atribuição a um mestre português dos frescos do Claustro degli Aranci, da Badia da Florença", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, IV, 1959, págs. 33-42.

⁶² "[...] Mas é necessário reconhecer que se o pintor é português por nacionalidade e nascimento não o é de cultura [...]" ALMEIDA, op. cit., pág. 41.

⁶³ MEISS, Millard: "Mortality among Florentine Immortals", *Art News*, 58, 1959, págs. 46-56. Meiss también hablaría en el mismo tono en su artículo del 1961: MEISS, Millard: "Contributions to two Elusive Masters", *The Burlington Magazine*, CIII, 695, Febrero, 1961, págs. 57-66

⁶⁴ "[...] Into Florence between about 1435 and 1445, years that are memorable above all for the marvellous accomplishments of two forestieri, Domenico Veneziano and the youthful Piero della Francesca, there came two other gifted aliens. Only one extant work by each testifies to his presence in the metropolis. The older master painted, probably between 1436 and 1439, the strange, unforgettable frescoes in the Chioostro degli Aranci in the Badia; and then this large commission done, he has seemed to vanish completely [...]" MEISS, M.: op. cit., 1961, pág. 57.

Marco Chiarini (1961)

El año 1961 Marco Chiarini publicaba un primer artículo sobre el ciclo de la Badia en el que, haciendo un breve resumen del estado de la cuestión, nos prometía profundizar en el tema en un futuro.⁶⁵ En 1962⁶⁶ Luciano Berti indica por vez primera la existencia de un documento según el cual el pintor Consalvo aparecía como testimonio de un acto notarial junto a Zanobi Strozzi y Battista Sanguini en el convento de San Domenico de Fiesole unos años antes del inicio de los trabajos en la Badia, así como anuncia una posible colaboración de Consalvo en el Tríptico de San Nicolás de Bari de Perugia de Fra Angelico, una teoría poco convincente.

De este modo, dos años más tarde, salía a la luz en la revista *Proporzioni* el primer artículo largo, después del de Neumeyer (1927), de mano de Marco Chiarini.⁶⁷ Chiarini, discípulo de Roberto Longhi, desarrolló en este artículo las convicciones que su maestro había apuntado en 1952. En el artículo, Chiarini amplió el estado de la cuestión respecto al primer artículo de 1961 y sobre todo se centró en lo dicho por Neumeyer, del que nos resume gran parte de su descripción de las escenas. Pero lo más importante del artículo ya lo manifiesta el mismo título: Chiarini es el primero en reconocer claramente la atribución a Giovanni di Consalvo y es partidario de dejar atrás el nombre anónimo de Maestro del Chiostro degli Aranci. A través de un análisis detallado de las escenas, quizás con pocas comparaciones con otros ciclos -sobre todo los dedicados a san Benito-, Chiarini desgrana todo un discurso sobre los frescos, sus posibles fuentes de inspiración y las influencias posteriores de éstos. En este sentido, Chiarini destaca el influjo nórdico en los frescos, visible sobre todo en los paisajes. Así como, del mismo modo, ve en el ciclo del Chiostro degli Aranci un antecedente de la profundidad prospectiva del paisaje de la pintura de Alesso Baldovinetti. Chiarini, como se ha dicho, se dedicó a ampliar los puntos principales del artículo que sobre el ciclo había escrito su maestro Longhi. Siguiendo esto, el autor compara continuamente las soluciones pictóricas del ciclo con la obra de Konrad Witz y Antonello da Messina. Son estos dos nombres que Longhi citó rápidamente en su artículo de 1950 y que muchos autores que han escrito sobre el ciclo repiten reiteradamente.

⁶⁵ CHIARINI, Marco: "Di un maestro elusivo e di un contributo", *Arte Antica e Moderna*, 1961, págs. 134-137.

⁶⁶ BERTI, Luciano: "Miniature dell'Angelico", *Acropoli*, II, 1962, págs. 277-308. El documento que Berti cita fue publicado primero por Orlandi (ORLANDI, Stefano: "Il Beato Angelico", *Rivista d'Arte*, XXIX, 1954, págs. 161-197) y se trata del testamento de la hermana del obispo san Antonino de Florencia en el que Consalvo figura como testigo.

⁶⁷ CHIARINI, Marco: "Il Maestro del Chiostro degli Aranci: Giovanni di Consalvo Portoghese", *Proporzioni*, IV, 1963, págs. 1-24.

Eduardo Borges Nunes (1963)

El mismo año que Chiarini publicaba el artículo citado, se publicó el primer volumen⁶⁸ de una vasta monografía sobre el abad Gomes Eannes, el abad portugués que administró el monasterio de la Badia durante la primera mitad del siglo XV y que emprendió varias reformas, entre ellas la del claustro. La monografía de Eduardo Borges Nunes se caracteriza por el rigor histórico y el estudio detallado de las fuentes, permitiendo reconstruir la primera parte de la vida de Gomes. Nunes vació una gran cantidad de archivos de toda Europa buscando cualquier documento que hiciera referencia a la vida del abad. Durante la investigación, halló en el Archivio di Stato de Florencia, con el *Libro Giornale B* de la Badia Fiorentina, un libro de cuentas de los monjes del monasterio, del que no se conserva la primera parte -el que sería el *Libro Giornale A*. De entre algunos de los pagos que hacían los monjes y que figuran en el libro, muchos son pagos efectuados por la compra de pinturas a un tal “Giovanni Spangniuolo, Giovanni di Chonsalvo, spangnolo e dipintore o Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portogallo”, según el libro, el pintor que pintaba el claustro⁶⁹. Nunes, que dedica un pequeño capítulo a los frescos de la Badia, es el primer en transcribir íntegramente los documentos del *Giornale B* que a pesar de todo, quizás por la dificultad de encontrar el libro de Nunes en Italia, tardarían muchos años en ser conocidos por los historiadores italianos que aún los creían perdidos⁷⁰. Por otro lado, Nunes apuntó la posibilidad de que Consalvo hubiera viajado a Florencia por orden y a costas del rey Duarte de Portugal que lo cedió al abad Gomes como un favor, una teoría que parece poco probable.

⁶⁸ BORGES NUNES, Eduardo: *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*, Volume I (Único), Edição do Autor - Livraria Editora Pax, Braga, 1963. No se ha publicado nunca ningún otro volumen.

⁶⁹ v. los documentos anexos a éste trabajo y el capítulo dedicado a la cuestión del pintor del claustro.

⁷⁰ Giovanna Ragionieri en su ficha sobre Giovanni di Consalvo para el catálogo de la exposición sobre la formación florentina de Piero della Francesca dice: “ [...] *Nonostante le ricerche espressamente compiute da Gino Corti, questi documenti non risultano al momento ripetibili [...]*” BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Marsilio, Florencia, 1992, pág. 73. Se debe tener en cuenta que en 1992 hacía casi treinta años que Borges Nunes había publicado por vez primera los documentos indicando claramente a que fondo pertenecían y su ubicación exacta, la misma que tiene aún hoy.

Stefano Orlandi (1964)

En 1964 el historiador y a la vez padre dominico de la comunidad de Santa Maria Novella publicaba una célebre monografía sobre Fra Angelico⁷¹ acompañada de documentos inéditos sobre el pintor. Aunque en esta no habla expresamente del ciclo mural del Chiostro degli Aranci y no lo analiza concretamente, si publica por primera vez algunos documentos relacionados con el pintor y su estancia en Fiesole, que se analizan en el apartado correspondiente de esta tesis. Pero por otro lado, una de sus aportaciones principales es la atribución al Maestro del Chiostro degli Aranci (Giovanni di Consalvo, según los documentos) de los folios 70v. y 80 v. del *Corale 558* o *Graduale di san Domenico* de la Biblioteca del convento de San Marco. Un libro miniado siempre adscrito al taller de Fiesole y que en este caso el padre dominicano quiso ver en las miniaturas de los dos folios la mano de Consalvo. Aunque posteriormente la crítica ha rehusado la atribución.⁷²

The Great Age of Fresco (1968-71)

En 1966 apareció un primer trabajo monográfico sobre el Chiostro degli Aranci, aunque dedicado solo a estudiar la figura y la obra del primer maestro del claustro. Se trata de la tesina de licenciatura de Amy Conger⁷³ leída en la Universidad de Iowa que no ha sido posible consultar.⁷⁴

El éxito de aquellas dos exposiciones del *Forte Belvedere*, hicieron pensar al comité de Procacci, con la voluntad de mostrar los avances de Italia en el campo de la conservación de los bienes culturales y a la vez agradecer las ayudas recibidas de todo el mundo durante el llamado *alluvione* de 1966, en la posibilidad de hacer girar la muestra alrededor del mundo. Y así fue exactamente que en 1968 la exposición empezaba su “vuelta al

⁷¹ ORLANDI, Stefano: *Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Leo S. Olschki, Florencia, 1964, pág. 35, n. 2.

⁷² Con razón, Miklós Boskovits rehusó dicha atribución en 2004: Boskovits, Miklós: BOSKOVITS, Miklós: “Per Giovanni, dipintore di Portogallo” en CHAPPELL, Miles L.; PADOVANI, Serena: *Arte, collezionismo, conservazione*, Giunti, Florencia, 2004, pág. 155.

⁷³ CONGER, Amy: *The Primo Maestro del Chiostro degli Aranci: his character and identity*, M. T., University of Iowa, Iowa, 1966.

⁷⁴ No hay ninguna referencia a este texto en toda la literatura sobre el claustro, solo Neumeyer lo citó, algo que podría indicar que hubiera sido él el director de la tesina. NEUMEYER, 1977, op.cit., pág. 120.



Catálogo de la *II Mostra di Affreschi Staccati*, Florencia, 1958



Catálogo de la Exposición *The Great Age of Fresco*, New York, 1968



Catálogo de la Exposición *Fresco's Uit Florence*, Amsterdam, 1968-69



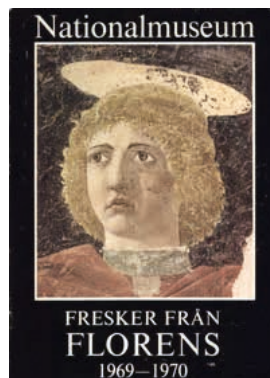
Catálogo de la exposición *Frescoes from Florence*, Londres, 1969



Catálogo de la exposición *Fresken aus Florenz*, Munich, 1969



Catálogo de la exposición *Fresques de Florence*, Bruselas, 1969



Catálogo de la exposición *Fresker Från Florens*, Estocolmo, 1969-70



Catálogo de la exposición *Fresques de Florence*, Paris, 1970



Catálogo de la exposición *Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo*, Milán, 1971



Catálogo de la exposición *Firenze Restaura*, Florencia, 1972

mundo” en el Metropolitan Museum de Nueva York,⁷⁵ pasando después por Amsterdam,⁷⁶ Londres,⁷⁷ Múnich,⁷⁸ Bruselas,⁷⁹ Estocolmo,⁸⁰ Lugano,⁸¹ París⁸² y, finalmente, Milán.⁸³ La selección de los frescos que se deberían exponer en todas las exposiciones fue muy precisa, aunque bastante reducida respecto a las *Mostre del Forte Belvedere*. Desde el fresco de la crucifixión del siglo XIII descubierto en *San Domenico* de Pistoia, pasando por los fragmentos de frescos del desaparecido ciclo de Giotto para la Badia, hasta la Anunciación de la capilla Capponi de Pontormo o el fresco de la *Trinidad* de Bronzino y Allori para la capilla de la Compagnia di San Luca de la iglesia de la Santissima Annunziata. Y entre todos estos frescos se presentaron dos lunetos del ciclo de la Badia con sus respectivas sinopias: el Milagro del falcastro y el Milagro del pan venenoso. Se buscó en todo momento escoger un conjunto de frescos que representasen brevemente la pintura al fresco de los siglos XIII al XVI, aquello que en la muestra de Nueva York llamarían, al estilo americano, *The Great Age of Fresco*.

⁷⁵ PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard: *The Great Age of the Fresco: Giotto to Pontormo*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art – Il Fiorino Edizioni, Nueva York, 1968.

⁷⁶ PROCACCI, Ugo; SCHENDEL, Arthur F.E. van: *Fresco's uit Florence*, cat. exp., Rijksmuseum, Amsterdam, 19 de diciembre de 1968 - 9 de marzo de 1969, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1968.

⁷⁷ PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard; POPE-HENNESSY, John: *Frescoes from Florence*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres, 3 de abril – 15 de junio de 1969, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1969.

⁷⁸ PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano; STEINGRÄBER, Erich: *Fresken aus Florenz*, cat. exp., Haus der Kunst, Múnich, 11 de julio – 24 de agosto de 1969, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Il Fiorino, Múnich, 1969.

⁷⁹ PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano; VAN AUDENHOVE, Marcel: *Fresques de Florence*, cat. exp., Palais des Beaux Arts, Bruselas, septiembre-octubre 1969, Impimerie Erasmus, Lederberg, 1969.

⁸⁰ PROCACCI, Ugo; BJURSTRÖM, Per: *Fresker från Florens*, cat. exp., Nationalmuseum, Estocolmo, diciembre de 1969 – febrero de 1970, Nationalmuseum Stockholm, Estocolmo, 1969.

⁸¹ PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano: *I secoli d'oro dell'affresco italiano: Da Firenze: Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., Padiglione Conza, Lugano, 26 de junio – 30 de agosto de 1970, Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, Lugano, 1970.

⁸² PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano: *Fresques de Florence*, cat. exp., Petit Palais de París, septiembre-noviembre de 1970, Les Presses Artistiques, París, 1970.

⁸³ PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano: *Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo*, cat. exp., Palazzo Reale, Milán, abril-junio de 1971, Il Fiorino Edizioni, Florencia, 1971.

El éxito de público, por lo que sabemos,⁸⁴ fue realmente grande, con colas en la mayoría de las ciudades a las que viajó la exposición. No hay duda de que Italia quería agradecer la enorme ayuda que recibió de tantos países después de aquella inundación fatídica, sobre todo de toda la gente que acudió a Florencia a ayudar, los llamados *angeli del fango*; pero tampoco se puede obviar la ayuda que aquella muestra, girando alrededor del mundo, significó para el sector turístico italiano y para la proyección internacional de Italia. Recordemos que la inundación de 1966 y estas exposiciones precedieron al *boom* turístico que tendría lugar en Italia al final de los 70 y principio de los 80. Fue este el momento en el que los frescos de la Badia adquirieron más protagonismo, no solo por su valor como unidad artística, sino que sobre todo por su importancia y situación dentro del ambiente de la pintura florentina posmasacciana. El texto de los catálogos no varió en ninguna de las exposiciones, era el mismo de las dos primeras del Forte Belvedere, precedido por un artículo de Procacci sobre la técnica de los frescos y su restauración. Solo se traducía y se le incluía, en cada caso, una introducción de un historiador del arte o conservador destacado del país correspondiente. En todas estas exposiciones los fragmentos del ciclo de la Badia se mostraban bajo el nombre anónimo de Maestro del Chiostro degli Aranci y el texto sobre estos estaba redactado por Millard Meiss y Luciano Berti. Berti menciona los documentos sobre Consalvo que había citado ya Salmi (1936) pero no está convencido del todo sobre la atribución al portugués y deja el nombre de Maestro del Chiostro degli Aranci.

Natalie Rosenberg Henderson (1969)

Uno de los artículos que surgieron paralelamente a estas exposiciones, fue el que publicó Natalie Rosenberg Henderson en 1969.⁸⁵ En el artículo la autora se muestra partidaria de la atribución a Giovanni di Consalvo, siguiendo a Chiarini, pero no hace ninguna gran aportación al estado de la cuestión, sólo aporta algunos pequeños detalles en el análisis de las escenas. Sobre todo hace el primer análisis cuidado, después del de Procacci (1961), de las sinopias en relación a los frescos y la evolución entre éstos dos, una posibilidad que Henderson seguramente pudo sospesar en la exposición de Nueva York. Recordemos que este artículo salió publicado antes de que se celebraran las dos últimas exposiciones en París y Milán. A pesar de todo, el artículo de la

⁸⁴ V. PASSAVANT, Günter: "Fresken aus Florenz: zu der in New York, London, Amsterdam, München und Brüssel gezeigten Wanderausstellung", *Kunstchronik*, 22. Jhg, 12, Diciembre, 1969, págs. 341-351.

⁸⁵ ROSENBERG HENDERSON, Natalie: "Reflections on the Chiostro degli Aranci", *The Art Quarterly*, XXXII, 1969, págs. 392-410.

autora resulta incompleto, ya que no trata todos los lunetos del claustro, lo que supone una dificultad para la validación de sus teorías. Henderson da una gran importancia a las sinopias del Chiostro degli Aranci, ya que cree que son como un libro de bocetos (*sketchbook*) del pintor, que al compararlos con los frescos nos muestran el proceso creativo del artista y su afán para mejorar continuamente la técnica.⁸⁶ Henderson considera que Consalvo es un artista que se iba formando a medida que pintaba, porque los cambios entre la sinopia y el fresco final denotan ésta voluntad de mejora en los resultados y la técnica.

Después de las dos últimas exposiciones de frescos italianos en París y Milán en 1970 y 1971, respectivamente, las dos escenas del ciclo de la Badia, ya otra vez en Florencia, no acabaron aún del todo su viaje ya que fueron presentadas de nuevo en la ciudad de los Medici en una nueva exposición comisariada por Umberto Baldini y Paolo del Poggetto, esta vez en la Fortezza da Basso de Florencia.⁸⁷ La exposición tenía esta vez como finalidad principal mostrar los avances en el campo de la restauración llevados a cabo por el Opificio delle Pietre Dure, el célebre laboratorio florentino de restauración del que Baldini había sido nombrado director dos años antes, en 1970, para encabezar las labores derivadas de la devastación del *alluvione* de 1966. Después del largo viaje de las dos escenas del Chiostro degli Aranci por el mundo, fueron durante algunos años guardadas en los almacenes de la *Soprintendenza* hasta que, finalmente, en 1978 fueron recolocadas junto con todas las otras escenas y algunas de las sinopias, en su emplazamiento original con motivo de la conmemoración del milenario de la Badia Fiorentina. Fruto del interés motivado por ésta celebración, el 1982 Alessandro Guidotti⁸⁸ publicó la primera y única, hasta ahora, monografía general sobre la Badia Fiorentina. En ésta dedica también una parte breve a los frescos del claustro, haciendo un completo estado de la cuestión y hablando otra vez de los documentos, que, a pesar de todo, tampoco no publicó. Por otro lado, Guidotti añadió una teoría un tanto fantasiosa al estado de la cuestión. El autor cree que las siglas I.M. presentes en la escena del Milagro del vino venenoso responden al nombre de un monje del monasterio que habría pintado el fresco.

⁸⁶ “[...] *Giovanni di Consalvo reached this goal only after a strict self-criticism. The changes from initial design to each completed fresco reveal the artist’s constant attempts to refine his preliminary ideas, to improve details of execution, and to take into account desires of his patrons. [...]*” ROSENBERG HENDERSON, op. cit., pág. 406.

⁸⁷ BALDINI, Umberto; POGGETTO, Paolo dal: *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio*, cat. exp., Fortezza da Basso, Florencia, 18 de marzo-4 de junio de 1972, Sansoni, Florencia, 1972.

⁸⁸ GUIDOTTI, Alessandro; SESTAN, Ernesto; ADRIANI, Maurilio: *La Badia Fiorentina*, Cassa di Risparmio di Firenze- Giunti Barbera, Florencia, 1982.

Carlo Volpe (1971)

En el catálogo de la exposición Finarte realizada en Milán en 1971, Carlo Volpe⁸⁹ presentaba dos tablas con san Juan Bautista y san Antonio Abad y las atribuía al Maestro del Chioistro degli Aranci (Giovanni di Consalvo). A la vez que las relacionaba con otra tabla de la Walters Art Gallery que figura san Lorenzo y la atribuía también al mismo autor. Una atribución que sería confirmada posteriormente por el discípulo de Volpe, Miklós Boskovits.⁹⁰

Giuliana Carbi (1984)

En 1984 Giuliana Carbi publicó un artículo que es notorio dentro de la historiografía del claustro por la poca coherencia de sus tesis principales.⁹¹ Carbi, sin aportar ni tan solo un mínimo estado de la cuestión, ya en los primeros párrafos anuncia que la atribución a un maestro portugués o extranjero le parece imposible, aunque reconoce la existencia de los documentos sobre Consalvo –que seguramente no había visto-. Más tarde, no sabiendo como escapar a la evidencia de los documentos, utiliza el habitual método de atribuir a Consalvo los dos frescos de cronología tardía y de factura menor, una solución que, por otro lado, es problemática porque los pagos se sitúan entre 1436 y 38. Y, contrariamente, las dos escenas de factura menor, son claramente de cronología posterior y sería muy extraño que Consalvo hubiera recibido más de 50 pagos durante más de 2 años para pintar solo dos escenas. Pero parece que a Carbi sobre todo le interesó buscar “nombres florentinos” con tal de asegurarse que la paternidad del claustro fuera italiana y no extranjera. De este modo, Carbi nos propone los nombres de Francesco di Stefano “Pesellino”, Giovanni di Francesco y Alesso Baldovinetti, unos nombres que cronológicamente resultan bastante imposibles. Pesellino en 1436, año en que empiezan los pagos, tendría unos 15 años, Giovanni di Francesco tiene una actividad documentada aún más tardía y el caso de Baldovinetti, que tampoco se sostiene cronológicamente, es difícil de encuadrar en la producción del pintor que, a pesar de tener quizás algunas influencias de la lumínica pintura del Chioistro degli Aranci, no tiene nada que ver con ella y se

⁸⁹ VOLPE, Carlo: *Mostra di dipinti del XIV e XV secolo*, cat. exp., Finarte, Milán, 16 de febrero – 7 de marzo de 1971, Istituto Finanziario per l’Arte, Milán, 1971, págs. 17-18.

⁹⁰ Véase: Boskovits, Miklós: BOSKOVITS, Miklós: “Per Giovanni, dipintore di Portogallo” en CHAPPELL, Miles L.; PADOVANI, Serena: *Arte, collezionismo, conservazione*, Giunti, Florencia, 2004, pág. 155.

⁹¹ CARBI, Giuliana: “Nomi fiorentini per il Chioistro degli Aranci”, *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, Università di Trieste, Udine, 1984, pág. 39-48.

encuentra además en un periodo más avanzado y ya más perfeccionado, sobre todo en lo que se refiere a la perspectiva.

En 1986 la portuguesa Maria do Rosario Gordalina⁹² publicó un primer, breve y aún prematuro, artículo sobre los frescos del claustro, el tema de su futura tesis de doctorado. En dicho artículo se limita a trazar un estado de la cuestión, muy incompleto, y sobre todo a probar de esclarecer el proceso creativo del artista del claustro, en la misma línea que lo hacía Rosenberg Henderson (1969), a través del estudio comparado de los frescos, las sinopias y las jornadas.

Antonio Paolucci (1989), Carlo Bertelli (1992) y Luciano Bellosi (1992)

En el año 1989 Antonio Paolucci en su libro sobre Piero della Francesca apoya la tesis de Chiarini sobre la paternidad de los frescos de Giovanni di Consalvo.⁹³ Del mismo modo, tres años más tarde, en 1992, Carlo Bertelli⁹⁴ en su monografía sobre el mismo pintor también avalaría la tesis de Chiarini apuntando una posible influencia de los frescos de la Badia en la pintura del joven Piero. En el mismo sentido Luciano Bellosi,⁹⁵ el mismo año, en el catálogo de la exposición dedicada a la formación florentina de Piero, haría notar también la presencia en Consalvo de algunos elementos de influencia flamenca que anticipaban los efectos de las obras del pintor de Borgo Sansepolcro.⁹⁶ Cabe recordar, en este caso, la ficha que hizo Giovanna Ragionieri sobre el Maestro del Chiostro degli Aranci en el catálogo anterior, cuidada en los detalles, muy completa en las informaciones y en el estado de la cuestión. Es uno de los mejores resúmenes del estado de la cuestión

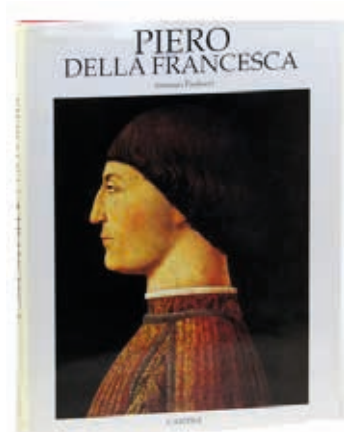
⁹² GORDALINA, Maria do Rosario: "Primeiras impressões relativas ao processo criativo do Mestre do Claustro das Laranjas da Badia Fiorentina", *Primeiras Jornadas de História Moderna. Actas*, II, Centro de História Moderna da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1986.

⁹³ PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca*, Cantini, Florencia, 1989.

⁹⁴ BERTELLI, Carlo: *Piero della Francesca: la forza divina della pittura*, Silvana, Cisinello Balsamo, 1991.

⁹⁵ BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Marsilio, Florencia, 1992.

⁹⁶ "[...] Consalvo mostra in alcune scene quelle limpide distese d'acqua in cui le cose si rispecchiano, già come nel Battesimo di Londra o in altri dipinti di Piero. Potrebbe trattarsi di effetti suggeriti da una precoce conoscenza della pittura fiamminga, che Giovanni di Consalvo, dimostra anche in tanti altri passaggi dei suoi affreschi [...] BELLOSI, op. cit., pág. 47. "[...] Fiammingo e prospettico è Giovanni di Consalvo, come poi albertiano e nordico apparirà Piero[...]" BELLOSI, op. cit., pág. 76.



PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca*, Cantini, Florencia, 1989



BERTELLI, Carlo: *Piero della Francesca: la forza divina della pittura*, Silvana, Cisinello Balsamo, 1991



BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, Marsilio, Florencia, 1992

sobre Consalvo. También el año 1992 Paola Santucci⁹⁷ en su volumen sobre la pintura italiana del *Quattrocento*, es partidaria de la atribución a Consalvo haciendo hincapié sobre todo en las influencias flamencas del desconocido pintor.⁹⁸ En medio de estas exposiciones sobre Piero della Francesca, encontramos, por otro lado, en el catálogo de la exposición dedicada a la época de Masaccio,⁹⁹ otra ficha de mano de Maria Sframeli sobre el Maestro del Chiostro degli Aranci que en este caso es, aunque muy cuidada en la información bibliográfica, bastante incomprensible en algunos puntos. Sframeli llega a proponer una posible participación de Filippo Lippi en los frescos. Los caracteres faciales presentes en algunos de los frescos se han identificado frecuentemente con caracteres propios de la pintura de Lippi, aunque esto no es una razón directa para considerar su participación en el ciclo, teniendo en cuenta que Lippi, aún muy joven, en aquellos años estaba llevando a cabo otros encargos como la *Maddona* para el cardenal Vitelleschi¹⁰⁰ o la *Pala Barbadori*¹⁰¹ para la iglesia del Santo Spirito de Florencia. Por otro lado, a parte de los caracteres faciales mencionados, es difícil ver en los frescos de la Badia la mano de Lippi.

Maria do Rosario Gordalina (1994 y 1997)

En el año 1994 Maria do Rosario Gordalina, mientras trabajaba ya en la investigación de su tesis doctoral sobre el Chiostro degli Aranci, publicó un artículo dentro del catálogo de la exposición que Portugal dedicó al pintor Álvaro Pires de Évora.¹⁰² En el citado artículo Gordalina se centró principalmente en la figura de Giovanni di Consalvo, poniendo sobre la mesa todos los hilos documentales que permiten

⁹⁷ SANTUCCI, Paola: *La pittura del Quattrocento*, Ferdinando Bologna (dir.), UTET, Turín, 1992, pág. 31.

⁹⁸ “[...] forniva un bell’esempio di come una componente alla Beato Angelico (nell’impaginazione spaziale delle scene, nelle falcature delle rocce ad esempio) potesse sposarsi con un nittore ottico alla Jan van Eyck [...]” SANTUCCI, op. cit., pág. 31.

⁹⁹ BERTI, Luciano; PAOLUCCI, Antonio: *L’età di Masaccio: Il primo Quattrocento a Firenze*, cat. exp., Palazzo Vecchio, Florencia, 7 de junio - 16 de septiembre de 1990, Electa, Milán, 1990.

¹⁰⁰ De 1435 a 1437 Giovanni Maria Vitelleschi fue arzobispo de Florencia y encargó una Virgen entronizada a Filippo Lippi que hoy se conserva en la Galleria Nazionale di Arte Antica de Palazzo Barberini de Roma, la tabla está datada con una inscripción: 1437.

¹⁰¹ La llamada *Pala Barbadori* fue encargada entre 1437 y 1438 por los Capitanes de Orsanmichele para decorar la capilla funeraria de Gherardo Barbadori en la iglesia del Santo Spirito, para seguir la última voluntad de este último que dejó a los Capitanes por testamento su fortuna con la condición que edificasen en Santo Spirito una capilla a san Frediano. Hoy se conserva en el Museo del Louvre.

¹⁰² GORDALINA, Maria do Rosario: “Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. XV: O caso João Gonçalves” en Faria Paulino, Francisco: *Álvaro Pires d’Évora: Um pintor português na Itália do Quattrocento*, cat. exp., Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, págs. 73-85.

trazar una mínima idea sobre la persona y la obra del desconocido pintor Consalvo. Gordalina rechaza las teorías de Procacci (1961) y Carbi (1984), según las cuales los documentos no demuestran que Consalvo sea el autor de los frescos porque no eran los maestros los que compraban los pigmentos sino los ayudantes o *garzoni*; aportando un elemento irrefutable, el caso documentado de Domenico Veneziano que recibió varios pagos, parecidos a los de Consalvo, por la compra de pigmentos para el ciclo de Sant'Egidio. Una clara demostración de que no eran sólo los llamados *garzoni* los que recibían este tipo de pagos, o dicho de otro modo, posiblemente sí que fueran los *garzoni* los que se encargaban normalmente de las compras de pigmentos, pero el pago oficial se efectuaba al maestro. A parte de este punto, el artículo de Gordalina dejaba varios puntos abiertos, como por ejemplo el compromiso de una investigación más exhaustiva en los archivos portugueses, que auguraban conclusiones prometedoras en el futuro doctorado que estaba gestando.

Pero, en 1997,¹⁰³ Maria do Rosario Gordalina daría por terminado el doctorado, con un resultado menor respecto a lo que prometió en el citado artículo, con pocas novedades respecto a la cuestión sobre Consalvo. En el mismo texto del doctorado, Gordalina enuncia que este no estará dedicado al análisis histórico artístico de los frescos del Chiostro degli Aranci, sino a construir un retrato de la sociedad artística que se movía en el convento de la Badia Fiorentina durante el siglo XV. Con lo que el título del doctorado resulta mal formulado, un título que deja claro que el tema del estudio será Giovanni di Consalvo y las relaciones entre Italia y Portugal a principios del *Quattrocento* y a partir de esto, los frescos del claustro. Pero ninguna de las dos cosas, como se esperaba habiendo leído el anterior artículo y el título del doctorado, aparecen en el texto. Durante los cinco años que Gordalina dedicó a su doctorado, su trabajo principal fue el vaciado completo de la documentación referente a la actividad de la Badia durante el *Quattrocento* que hay en el Archivio di Stato de Florencia. De este el apartado documental del doctorado es excesivo, siempre desde la visión de lo que nos dice el título, ya que publica cualquier noticia documental que haga referencia a picapedreros, escultores, miniadores, carpinteros, etc. que trabajaron en la Badia. Quizás la documentación sea importante para el estudio de todo lo que sucedió en el ámbito artístico en la Badia durante el siglo XV, pero no lo es para la solución o el esclarecimiento del problema de Giovanni di Consalvo y, en cualquier caso, el título debería haber sido diferente.

¹⁰³ GORDALINA, Maria do Rosario: *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 volúmenes, Tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Arti Visive, Dir. Massimo Ferretti, Bologna, 1992-1997.

Anna Padoa Rizzo (1997)

El mismo año, 1997, Anna Padoa Rizzo publicó una monografía dedicada al ciclo de frescos del joven Paolo Uccello y del llamado Maestro de Prato que decora la Capilla *dell'Assunta* de la Catedral de Prato.¹⁰⁴ En dicha monografía Padoa Rizzo aprovecha para atribuir a Giovanni di Consalvo la tabla, que según ella habría presidido la capilla de Prato, de la *Asunción de la Virgen con los santos Jerónimo y Francisco* que se conserva en la National Gallery de Dublín, una tabla que habría tenido como predela la que se conserva en el museo de Prato¹⁰⁵ de mano de Domenico di Michelino. La atribución total de la tabla a Consalvo no parece del todo convincente. Ciertamente, la Virgen Asunta dentro de la *mandorla* que la circunda recuerda claramente los caracteres, las formas y la luminosidad del maestro principal del Chioistro degli Aranci, pero el resto de la tabla, con los dos santos de espaldas y los ángeles que vuelan en torno a la Virgen, se aleja más de las soluciones compositivas del maestro del claustro y parece de un ambiente pictórico diferente. La figura de la Virgen resulta más pesada y corpórea, respondiendo a las formas del maestro que se ha identificado como Giovanni di Consalvo. A pesar de esto, la atribución de Padoa Rizzo supone a la vez una aceptación de la atribución a Consalvo de los frescos de la Badia y esto es lo principal aquí. Padoa Rizzo es, a la vez, la primera en señalar una posible presencia en los frescos del Chioistro degli Aranci del pintor, del ámbito del Angelico, Zanobi Strozzi.

Sara Bonavoglia (1998)

El año 1998 Sara Bonavoglia¹⁰⁶ sacaba a la luz un artículo sobre los frescos del Chioistro degli Aranci, publicando por primera vez en Italia, recordemos que Nunes (1963) ya lo hizo en Portugal, una transcripción de los documentos referentes a João Gonçalves del *Archivio di Stato* de Florencia. Bonavoglia admite que lo mejor es publicar de una vez los documentos para evitar teorías incoherentes como las de Carbi (1984), aunque, igualmente el artículo de Bonavoglia ha pasado después bastante desapercibido. Por otro lado, Bonavoglia también remarca y estudia las influencias de la pintura de Van Eyck en Consalvo, a través de una teoría, a la que la autora da demasiada trascendencia, según la cual el

¹⁰⁴ PADOA RIZZO, Anna: *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Claudio Martini, Prato, 1997.

¹⁰⁵ V. MANNINI, Maria Pia: *Entre el sagrat i el profà: el Renaixement a Prato*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2008.

¹⁰⁶ BONAVOGLIA, Sara: "Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il chioistro degli Aranci", *Arte Documento*, vol. 12, 1998, págs. 63-71.

pintor portugués habría visto el retrato perdido que Van Eyck había hecho de la reina Isabel de Portugal y que después habría reproducido en el luneto del *Milagro del garbillo roto* el tocado de la reina en una figura femenina, una teoría que la autora defiende con la comparación con la Sibila Cumana del Políptico de Gante, un posible segundo retrato de la reina portuguesa. Esta teoría de la autora parece forzada y un tanto excesiva, ya que este tipo de tocados con perlas seguramente no eran únicos de Portugal y además en el caso del Chiostro degli Aranci el tocado no es exactamente igual que el del Políptico de Gante, ya que el de la Badia tiene una base de piel de armiño que no figura en la obra de Van Eyck. A pesar de esto, el artículo de Bonavoglia es cuidadoso en el resto de análisis en torno a Consalvo y al ciclo y sobre todo es de suma importancia la publicación de los documentos en el ámbito italiano. A partir de este momento ya no serviría la excusa de que en Italia el libro de Eduardo Borges Nunes era imposible de encontrar y, por lo tanto, los documentos no se conocían, aunque estos estuvieran en un archivo italiano. El año siguiente Marco Chiarini publicó un nuevo artículo sobre el claustro pero en este caso dedicado solo al estudio del luneto de Bronzino.¹⁰⁷

Laurence B. Kanter (2005) y Anne Leader (2000, 2007 y 2012)

Pasarían bastantes años hasta que el estado de la cuestión sobre el claustro no volviera a estar activo. Esta vez el ámbito de los estudios provendría, por vez primera, de un país del que aún no había salido ningún artículo sobre el Chiostro degli Aranci, los Estados Unidos. En el año 2000 Anne Leader¹⁰⁸ leía su tesis doctoral sobre la arquitectura del claustro y el ciclo mural. Anne Leader republicaba los documentos que había ya publicado Gordalina en 1997 y no aportaba grandes novedades al estado de la cuestión sobre Consalvo. De todos modos tampoco dio demasiada importancia a los documentos, ya que los obvió en su teoría principal. Leader atribuyó el ciclo directamente a Fra Angelico, como director de los trabajos artísticos, y a su taller como ejecutores de los frescos, aunque sin razonar con minuciosidad la teoría.

¹⁰⁷ CHIARINI, Marco: "Un Restauro Cinquecentesco nel Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina" en *Mosaics of Friendship: Studies in Art and History for Eve Borsook*, Centro Di, Florencia, 1999, págs. 225-229.

¹⁰⁸ LEADER, Anne: *The Florentine Badia: monastic reform in mural and cloister*, Tesis de doctorado, New York University, Institute of Fine Arts, Nueva York, 2000.

Del mismo modo, el año 2005 Laurence B. Kanter¹⁰⁹, dentro de una monografía que publicó juntamente con Pia Palladino sobre Fra Angelico, dedicó un capítulo breve a la cuestión de Giovanni di Consalvo.¹¹⁰ Kanter hace un resumen de las evidencias documentales sobre la presencia del portugués João Gonçalves en Italia, para dejar claro después que, a pesar de todo, no se sabe nada sobre el estilo y el modo de pintar del supuesto pintor portugués.¹¹¹ Una afirmación que inicialmente es correcta y lógica. A partir de aquí, Kanter, que distingue al menos tres artistas diferentes en el claustro, hace varias atribuciones. En primer lugar, sin dejar margen a la duda, incluye en el catálogo de obras de Fra Angelico la sinopia del fresco del *Milagro del pan venenoso*. Kanter utiliza como argumento para hacer ésta atribución el hecho de que la perfección en el trazo de la perspectiva solo puede ser de mano de Angelico. A pesar de todo, la atribución de Kanter entra en contradicción con lo que había dicho anteriormente, ya que si no se sabe nada del supuesto pintor Consalvo tampoco se puede negar que fuera él el que hubiera trazado la sinopia, o bien, que lo hubiera hecho pero con ayuda de algún maestro experto, como el mismo Fra Angelico. Pero la inclusión directa como obra única del fraile Angelico parece, cuando menos, demasiado atrevida.

Lo mismo pasa con el fresco *del Milagro del vino venenoso* que Kanter también adscribe, sin ningún tipo de duda, a Fra Angelico y Zanobi Strozzi. Por otro lado, la siguiente atribución, toca al fresco del *Milagro del pan envenenado* en sí, ésta vez atribuido, en cambio, a un pintor del círculo del fraile de *San Marco*, Battista di Biagio Sanguini. Sería necesario discutir la intervención de Sanguini o de otros miembros del taller de Fra Angelico en el Chiostro degli Aranci, pero, otra vez, parece un recurso demasiado fácil el considerar que las escenas que tienen más complejidad técnica no sean de Consalvo, suponiendo por tanto que este es un pintor menor. Finalmente, Kanter atribuye las dos

¹⁰⁹ Laurence B. Kanter ha sido conservador del Museum of Fine Arts de Boston, de la Lehmann Collection del Metropolitan Museum de Nueva York y actualmente es conservador de pintura moderna europea de la Yale University Art Gallery. Por otro lado, escribió su tesis doctoral sobre Luca Signorelli, publicando en 2002 la monografía más completa actualmente sobre el pintor: KANTER, Laurence: *The Complete Paintings of Luca Signorelli*, Thames & Hudson, Londres, 2002.

¹¹⁰ KANTER, Laurence B.: "Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella" en Kanter – Palladino: *Fra Angelico*, Yale University Press, New Heaven, 2005, págs. 291-297.

¹¹¹ "[...] It has been argued that the specific peculiarities of these frescoes may be adduced as proof that they are by Giovanni di Consalvo, as his presumed Iberian (that is, extra-Florentine) training would be one possible explanation for their eccentricities. Conversely, it is also claimed that such are purely inductive, since nothing whatever is known of the painting style of Giovanni di Consalvo [...]" KANTER, op. cit., pág. 291.

escenas del claustro de factura menor (*El engaño del rey Totila y Totila visita san Benito*) a un maestro, originariamente identificado por John Pope-Hennessy, que se conoce bajo el nombre de Maestro de la Predela Shearman. Es cierto que, sobre todo en la tabla conservada en la Galería dell'Accademia, se reconocen ciertos caracteres faciales parecidos a los de las dos escenas del claustro, pero la atribución de éstas últimas al llamado maestro tiene interrogantes que deberían discutirse. A partir de aquí Kanter apunta la teoría de una posible identificación del Maestro de la Predela Shearman con Giovanni di Consalvo, atribuyéndole también dos tablas del Museo de Boston y de la Colección Richard Feigen de Nueva York, una identificación que, como se ha dicho, carece de fundamento.

Dos años después, también en el ámbito americano, aparece en el *Burlington Magazine* el que es el último artículo publicado sobre el claustro.¹¹² El artículo, escrito por Anne Leader,¹¹³ es un resumen del cuarto capítulo que la autora dedicó, dentro de su doctorado sobre la transformación de la Badia durante el gobierno del Abad Gomes,¹¹⁴ al Chiostro degli Aranci. Después de un más que breve resumen del estado de la cuestión sobre los frescos, Leader empieza el artículo haciendo dos afirmaciones contundentes, que, a pesar de todo, no razona en ningún momento. En primer lugar asegura que una reconsideración de los documentos referentes a Consalvo demuestra que este fue como máximo un asistente menor en la decoración del claustro de la Badia.¹¹⁵ Sería necesario que Leader explicara sus razones sobre ésta teoría, pero una rápida revisión a simple vista nos demuestra que en las más de cincuenta veces que el nombre de Consalvo es citado como receptor de pagos en el *Libro Giornale B*, no se encuentra ningún otro nombre que el suyo. Sería extraño que un “ayudante de taller menor” fuera citado tantas veces como receptor de pagos por pigmentos, pero aún lo sería más cuando vemos que también se le dio dinero para pagar a un médico que le había medicado,¹¹⁶ para un

¹¹² LEADER, Anne: “Reassessing the murals in the Chiostro degli Aranci”, *The Burlington Magazine*, CXLIX, julio, 2007, págs. 460-470.

¹¹³ La autora, nacida en 1976, ha sido profesora asistente del *City College of New York* hasta el 2008 y actualmente es *Rush H. Kress Fellow* en el centro florentino de *Villa I Tatti*.

¹¹⁴ LEADER, 2000, op. cit.

¹¹⁵ “[...]A reappraisal of the documentary evidence shows that Giovanni di Consalvo was, at most, a minor workshop assistant on the Badia project [...]” LEADER, op.cit., pág. 460.

¹¹⁶ “[...] A spese straordinari, lb. 3 demo Giovanni spagnuolo e dipintore, per dare a uno medico

par de calcetines,¹¹⁷ para un hábito de color pardo¹¹⁸ o para una cesta de melocotones.¹¹⁹ Todos pagos que parecen hechos para uso de una sola persona y que en muchos casos, si se lee bien, queda claro que no es Consalvo quien ha comprado los utensilios, sino que es mencionado como receptor. La segunda afirmación que Leader hace al principio del artículo es aún más sorprendente porque, sin razonarlo ni dar ninguna explicación, asegura que el ciclo fue pintado y diseñado por un taller de pintores bajo la dirección de Fra Angelico.¹²⁰ Más adelante también llega a proponer la posibilidad de que las veces que el pintor aparece mencionado solo con el nombre de *Giovanni*, se refieran al fraile *Giovanni da Fiesole*, el *Angelico*.¹²¹ En este punto la autora cae en una contradicción. En un principio rechaza la atribución de los frescos a Consalvo porque lo consideraba un “asistente menor”, según se entiende porque los maestros no compraban pigmentos, pero entonces porqué sí que el maestro Angelico podía figurar en éstos pagos?

De todos modos, Leader, convencida de su teoría, acaba el artículo insistiendo en sus conclusiones, que no ha razonado en ningún momento, “*Giovanni di Consalvo remains a minor participant in the team of artisans employed to build and decorate the cloister*”.¹²² Por otro lado, Anne Leader propone también una teoría según la cual el ciclo habría contado con varias escenas adicionales que lo completaban, como

per qando lo medichò [...] ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 76v. (6 de marzo de 1437)

¹¹⁷ “[...] *Da Bancho e Stagio di Bernardo chalzaiuoli, paio di chalze perpingniere nere, levò Antonio di Ser Bartolo per Giovanni dipintore [...]*” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 174 (3 de julio de 1438). Notemos que alguien es enviado para buscar calcetines para Consalvo, un hecho que denota claramente que éste no era considerado un pintor “menor”.

¹¹⁸ “[...] *Da Nicholò d’Andrea Charducci e Compagni ritagliatori, br. 6 di bigio marmorino [...]* i quale panno levamo per Giovanni Spagniuolo dipintore [...]” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 52 (29 de octubre de 1436). Notemos otra vez que alguien ha comprado el hábito para Consalvo.

¹¹⁹ “[...] *A spese straordinari, s.7 d. 8, sono per più colori, a Giovanni spagniuolo; e per un fastello si radicie [...]*” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 59 (30 de noviembre de 1436).

¹²⁰ “[...] *are not the work of a single master but rather were designed and painted by a workshop team, most probably supervised by Fra Angelico [...]*” LEADER, op. cit., pág. 460.

¹²¹ “[...] *Furthermore, only half of these payments are made to a painter named Giovanni, a common name, and variations on his name throughout the records make it difficult to know whether they refer to the same painter. It is possible that some of these payments were made to Fra Angelico, whose Dominican name was Giovanni [...]*” LEADER, op. cit., pág. 463.

¹²² LEADER, op. cit., pág. 470.

la *confirmación de la Regla* o la *muerte de san Benito*.¹²³ Piensa que estas escenas adicionales habrían sido destruidas durante la mitad del siglo XVII cuando se reestructuró el dormitorio de los monjes. Leader cree que no se habría encargado a Bronzino de pintar el fresco de la *Tentación del santo*, sin encargarle completar el ciclo, si este no estuviera terminado. Pero seguramente la voluntad de los monjes, que posiblemente tampoco tenían el dinero para un encargo mayor, era la de hacer pintar de nuevo a Bronzino un fresco que no gustaba por la posible desnudez del santo o que quizás ya había sido destruido en época de Savonarola¹²⁴ por los mismos motivos.

Tanto Anne Leader como Laurence B. Kanter¹²⁵ recogieron las teorías de Licia Collobi Ragghianti (1950 y 1955) y Giuliana Carbi (1984), según las cuales, el nombre de Consalvo se reducía a las dos escenas menores y tardías del claustro, mientras que el resto cabía atribuirlos a Fra Angelico y su entorno. Una teoría que no queda demasiado clara cronológicamente, porque no soluciona el problema Consalvo, sino que solo lo evita y escoge la solución más fácil. La teoría choca con la evidencia de que hay más de 50 pagos destinados al pintor Consalvo entre los años 1436 y 1438, un período demasiado amplio para pintar solo dos escenas. Pero la principal carencia de todos estos estudios es una de principal, el estudio de la decoración que acompaña las escenas del claustro. Ninguno de los estudios citados en este estado de la cuestión ha dedicado más de dos líneas a la decoración que circunda las escenas y que resulta de suma importancia para entender el proceso creativo del ciclo y su desarrollo cronológico. Cabe diferenciar la decoración original, que formaría un conjunto con las escenas pintadas entre 1436 y 1439 y que ocupa solo la galería Oeste del claustro; y la decoración de factura tardía,

¹²³ “[...] Indeed, it is highly likely that the cycle once had between four and nine additional scenes, which could have been damaged when builders restructured the dormitory during the mid-seventeenth century, when new doors were opened in the south and east wall was remodelled to become the new sacristy [...]” LEADER, op. cit., pág. 462.

¹²⁴ Esta última teoría sobre una posible destrucción durante la época que Savonarola quiso dirigir Florencia, fue apuntada por Matos Reis: MATOS REIS, António: “O Claustro da Badia de Florença” en *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006, págs. 141-158. Recordemos que en el mismo claustro hay el monumento sepulcral de Francesco Valori, el más fiel seguidor de Savonarola, que fue quemado en *Piazza Signoria* junto con el fraile de San Marco.

¹²⁵ Cabe remarcar que, como es evidente, tanto Kanter como Leader forman parte de un mismo círculo de opinión histórico artística. Lo confirma el hecho que Kanter fue uno de los que aconsejó a Leader en su doctorado y en la redacción de su artículo para el *Burlington Magazine*.

probablemente de finales del siglo XVI o más tarde, que ocupa la galería Norte. En primer lugar, la decoración original deja claro que seguramente a finales de 1439 quedaban por pintar aún las dos escenas de factura menor, ya que la decoración debajo de ellas debería haber sido pintada antes que éstas. Por otro lado, este hecho también demuestra que el ciclo restó en 1439 inacabado, dejando sin decoración la parte de debajo de los frescos de la galería Norte, mientras que en la galería Oeste quedaba el último luneto vacío con su decoración inferior, en cambio, acabada. Como muestran los documentos, la peste sorprendió a los monjes y al pintor de la Badia y todos huyeron¹²⁶, quedando entonces el ciclo inacabado. Seguramente, los monjes más adelante aprovechando el trabajo encargado a Bronzino harían también decorar la parte inferior de la galería Norte, buscando una solución que diera la sensación de que el ciclo estaba acabado.

Finalmente, en enero de 2012¹²⁷ Anne Leader publica en forma de libro los resultados de su doctorado insistiendo en las teorías que hemos comentado anteriormente sobre la participación de Fra Angelico en el ciclo.

Leader aporta un estudio más exhaustivo de las figuras de Battist di Biagio Sanguini y Zanobi Strozzi y su posible presencia en el ciclo mural. Una presencia que puede discutirse y que es en algún modo probable, pero el principal error de Leader, a pesar de todo, sigue siendo el de eludir los documentos del *Libro Giornale B* y la singularidad del ciclo en el marco florentino. Nada dice sobre el influjo flamenco, ni tan solo menciona esta posibilidad, ni tampoco habla del recurso pictórico del reflejo en el agua, inédito hasta entonces en Florencia. Resulta poco sólido esconder las evidencias documentales y artísticas del ciclo para permitir que la teoría encaje a la perfección. Por otro lado, Leader incluye insólitamente en el libro un punto del que en su tesis doctoral no había rastro alguno, la transcripción de las inscripciones basamentales y su interpretación conjunta con los lunetos del ciclo.

¹²⁶ “[...] *Spese straordinarie fatte per frategli quando andarono a pisa per fugire la moria* [...]” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 174v (7 de julio de 1438). El día después, 8 de julio, también hay una entrada referente a un dinero que se intercambian Giovanni di Consalvo y Nuno Ferraldis, canciller del rey de Portugal, una posible referencia según Nunes (1963) al hecho que Consalvo planeara un retorno a Portugal, un hecho que es confirmado, en parte, en el mismo *Libro Giornale B*, ya que el nombre de éste no vuelve a aparecer más a partir de éste momento.

¹²⁷ LEADER, Anne: *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2012.

Un aspecto que en el libro aparece tratado en un modo un tanto fugaz y sin llegar a profundizar en la relación de las inscripciones y el humanismo reformista existente dentro de la orden benedictina florentina. Resulta extraña la publicación de una transcripción de las inscripciones basamentales en este momento, teniendo en cuenta que en la tesis doctoral ni tan solo se mencionaba que existiesen.

La transcripción inédita de dichas inscripciones fue publicada antes por quien esto escribe en el trabajo final de máster¹²⁸ defendido en febrero de 2009 y presentada públicamente en el congreso internacional *Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas* celebrado en diciembre de 2010 en Lisboa. La transcripción de las inscripciones basamentales del ciclo fue una labor que llevó varios meses de trabajo de los años 2007 y 2008. Primero in situ, para conseguir descifrar los casi inapreciables caracteres y después el largo cotejo con los textos estandarizados de la *Patrologia Latina* para conseguir, en algunos casos, llegar a interpretar el texto completo.

Finalmente, esto permitió llevar a cabo una interpretación del ciclo en relación a la decoración basamental inédita hasta entonces.

Miklós Boskovits (2004)

En 2004 el historiador del arte de origen húngaro Miklós Boskovits¹²⁹ publica un breve artículo sobre el Maestro del Chioistro degli Aranci.¹³⁰ La voz de Boskovits, en lo que se refiere a la pintura florentina del ámbito de Fra Angelico, ha sido y aún sigue siendo la más autorizada, a pesar de su reciente fallecimiento, y por esto su artículo aporta una visión crítica a la que debe prestarse especial atención.

¹²⁸ DE TERA, Eloi: *El ciclo mural del Chioistro degli Aranci de la Badia Fiorentina: Arte y reforma monástica en la Florencia posmasacciana*, M.T., Joan Sureda (dir.), Barcelona, Febrero de 2009. Este primer trabajo de investigación está disponible para su consulta en la biblioteca de la Badia Fiorentina desde marzo de 2009. La transcripción de las inscripciones del claustro ha sido publicada por el mismo autor en un artículo, que resume las aportaciones que hizo públicas en el congreso de Lisboa, publicado en 2013: DE TERA, Eloi: "El ciclo mural del Chioistro degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco", *Acta Artis: Estudis d'Art Modern*, 1, 2013, págs. 69-93.

¹²⁹ Miklós Boskovits (Budapest, 26 de julio de 1935 – Florencia, 19 de diciembre de 2011) ha sido uno de los más reputados especialistas del arte toscano del Trecento y el Quattrocento. Fue alumno de Carlo Volpe, Roberto Longhi y Mina Gregori, a la cual sustituyó a partir de 1995 en su puesto en la Università degli Studi di Firenze. Sus estudios sobre Fra Angelico, al que dedicó gran parte de su vida, continúan siendo de máximo interés y rigor científico. Aunque la obra a la que dedicó más años fue la terminación del *Corpus of Florentine Painting* que había iniciado Richard Offner.

¹³⁰ BOSKOVITS, Miklós: "Per Giovanni, dipintore di Portogallo" en CHAPPELL, Miles L.; PADOVANI, Serena: *Arte, collezionismo, conservazione*, Giunti, Florencia, 2004, págs. 155-159.

En primer lugar, Boskovits confirma el ambiente angelicano del ciclo mural aunque pasado por un filtro que él llama *ibérico*.¹³¹ Pero la razón de su artículo es la de intentar aportar un poco de luz a la figura del pintor Consalvo que emerge de los documentos y dilucidar un poco su posible obra anterior al ciclo en Italia. En este sentido, Boskovits atribuye, con gran acierto, a Giovanni di Consalvo dos tablas conservadas en el Kunsthistorisches Museum de Viena que representan a san Domingo de Guzmán y a san Juan Bautista. La atribución de estas dos tablas a Consalvo, razonada suficientemente por Boskovits, nos parece del todo plausible.

Por otro lado, el autor confirma la atribución a Consalvo de las dos tablas presentadas en Finarte en 1971 y de otra de la Walters Art Gallery. Y, finalmente atribuye también a Consalvo el crucifijo pintado de la iglesia de San Marco de Florencia, una atribución en la que cabe confiar en el ojo experto de Boskovits, aunque no parezca tan segura como las anteriores.

Neville Rowley (2010)

Como punto final, cabe destacar la brillante tesis doctoral de Neville Rowley¹³² sobre la *pittura di luce*. En esta el autor, aunque no dedica demasiada atención al ciclo mural, haciéndose eco de los estudios del ámbito norteamericano, admite la presencia en él de Zanobi Strozzi aunque considera también que

¹³¹ "Dopo il saggio, tuttora fondamentale, dedicato da Marco Chiarini al pittore del Chiostro degli Aranci nella Badia fiorentina, ormai tutta la critica appare concorde nel riconoscere il portoghese João Gonçalves, documentato a Firenze dal 1435 al 1438, quale autore dell'affascinante ciclo murale, in cui le formule stilistiche dell'Angelico e di Paolo Uccello di quegli anni si vedono coniugate con un accento inconfondibilmente iberico. Da allora sono ben poche le novità emerse riguardo al pittore forestiero, a parte la plausibile proposta di Sara Bonavoglia, secondo cui si tratterebbe del figlio di Gonçalo Anes, pittore attivo presso la corte di Giovanni di Portogallo. Oltre che per la sua attività come pittore, Gonçalo ci interessa anche perché era vicino di casa di Gomes Eannes, scrivano del re, il quale facendosi poi monaco aderì alla Congregazione riformata di Santa Giustina a Padova e dal 1415 fu mandato a Firenze per riformare la comunità benedettina della Badia; una coincidenza che potrebbe spiegare perché venne affidata la decorazione del Chiostro degli Aranci proprio a Giovanni di Consalvo, e durante la carica abbaziale di Gomes. D'altronde i caratteri nettamente angelichiani del pittore portoghese trovano spiegazione nei documentati contatti tra quest'ultimo (e tra i benedettini di Firenze che l'ospitarono) e la comunità dei frati di San Domenico di Fiesole [...] Sarebbero dunque le Storie di san Benedetto dipinte nel Chiostro degli Aranci l'unica testimonianza sicura dell'attività di Giovanni di Portogallo in Italia? Sembra poco probabile, nonostante la relativa brevità del suo soggiorno e la lentezza con cui, stando ai documenti, egli procedeva nell'affrescatura. In realtà qualche tentativo è stato fatto già in passato per integrare il suo catalogo, ma le proposte sono state poi smentite (o dimenticate) negli interventi più recenti. La dimenticanza appare del resto pienamente giustificata per quanto riguarda l'ipotizzata collaborazione del portoghese alla decorazione del Corale 55 del Musco di San Marco; impresa che anche se non fosse interamente eseguita dall'Angelico (come a me sembra), risale comunque ad anni ben precedenti al soggiorno toscano di Giovanni [...]" Boskovits, 2004, op. cit., pág. 155.

¹³² Neville Rowley realizó su tesis doctoral sobre la *pittura di luce* en la Université Paris-Sorbonne en 2010 y, después de haber trabajado en el sector museístico francés, actualmente es *research fellow* en el Bode-Museum de Berlín.

el principal pintor es Giovanni di Consalvo.¹³³ Rowley acepta el rol del ciclo de la Badia como introductor de algunos elementos innovadores de la pintura flamenca en Florencia pero no incide demasiado en la cuestión a lo largo del texto. Y en resumen, su principal consideración sobre el ciclo es que este forma parte del círculo de Fra Angelico, con la presencia de los dos pintores mencionados, y que seguramente estaba dirigido desde lejos por Fra Angelico.¹³⁴

¹³³ “ [...] Le premier exemple remarquable d’une représentation attentive des effets de lustre dans la peinture murale a lieu entre 1436 et 1439 dans le cloître des Orangers de la Badia florentine. Nous avons vu que l’auteur des parties les plus « flamandes » de ce cycle était probablement le Portugais Giovanni di Consalvo, oeuvrant aux côtés d’un autre membre de l’atelier de Fra Angelico, Zanobi Strozzi [...]” ROWLEY, Neville: *Pittura di luce: la manière claire dans la peinture du Quattrocento*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, París, 2010, pág. 90. Véase también: ROWLEY, Neville: “Pittura di luce: genèse d’une notion”, *Studiolo*, 5, 2007, págs. 227-248 y ROWLEY, Neville: “La “pittura di luce” à Florence au Quattrocento: une lumière poétique ou scientifique?” en HOCHMANN, Michel (ed.): *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Droz, Ginebra, 2010, págs. 371-375.

¹³⁴ “[...] Les innovations de Giovanni di Consalvo ont certainement été suivies de très près, on l’a vu, par celui qui dirigeait de loin le chantier du cloître des Orangers, Fra Angelico [...]” Rowley, 2010, op. cit., pág. 90.

1.3.- El estado de la cuestión acerca del ciclo mural en Portugal

Diogo de Macedo (1939 y 1941)

En 1936, Mario Salmi¹³⁵ citaba por primera vez la existencia de los documentos que dan al pintor del ciclo mural el nombre de Giovanni di Consalvo, aunque no los publicó. La cita de Salmi llegó rápidamente a Portugal de mano del escritor y escultor Diogo de Macedo, quien publicaba la noticia a los pocos meses en el *Diario de Lisboa* en un breve escrito.¹³⁶ Más tarde, en 1941, Macedo escribiría también un artículo sobre el ciclo mural.¹³⁷ El artículo es un breve resumen sobre el estado de la cuestión del ciclo mural a partir de lo escrito por Salmi. En aquel momento el desconocimiento del ciclo en Portugal era grande y Macedo pretendía rellenar este vacío con su artículo. Un artículo en el que hay dos elementos destacables: En primer lugar, el autor escribe que el pintor Gonçalves sería monje benedictino aunque no cita el origen la hipótesis. Por otro lado, Macedo aporta un interesante argumento a favor de la relación del pintor y el Infante Dom Pedro de Portugal, proponiendo una relación familiar entre el pintor y el escudero del Infante, Gonçalves Ferrand.

Los escritos de Diogo de Macedo son destacables, no tanto por su contenido o aportaciones, sino por ser los primeros en dar a conocer en Portugal la existencia en Florencia de un ciclo mural que, junto a la obra ya conocida del pintor Álvaro Pires d'Évora, entraría a partir de aquel momento a formar parte de la historia del arte "portugués" de principios del siglo XV realizado fuera del país.

Luís Reis Santos (1943)

El historiador del arte portugués Luís Reis Santos publica en 1943 su libro *Estudos de Pintura Antiga* en el que aborda en dos capítulos¹³⁸ algunas de las cuestiones abiertas que rodeaban en aquella época a los llamados *Painéis* de Nuno Gonçalves.

¹³⁵ SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Casa Editrice Valori Plastici, Roma, 1936.

¹³⁶ Diogo de Macedo citó y escribió sobre el ciclo mural en prensa y en breves artículos sobre arte portuguesa: MACEDO, Diogo de: "Notas de Arte", *Occidente. Revista Portuguesa*, VI, 1939, pág. 150; MACEDO, Diogo de: "Notas de Arte", *Occidente. Revista Portuguesa*, XIII, 1941, págs. 109-115; MACEDO, Diogo de: "Giovanni di Consalvo, pintor quattrocentista", *Diario de Noticias*, 15-IX-1947, pág. 1-2.

¹³⁷ MACEDO, Diogo de: "O pintor João Gonçalves, em Florença", *Estudos Italianos em Portugal*, 3, 1941, págs. 91-94.

¹³⁸ REIS SANTOS, Luis: "África e a pintura portuguesa da época da Renascença", *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 217-220; REIS SANTOS, Luis: "Contribuições para o estudo do grande políptico de S. Vicente de Fora", *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 171-179.

Concretamente, Reis Santos se refiere en los dos capítulos a una hipótesis formulada unos años antes por el director del Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo,¹³⁹ según la cual un pintor llamado João Gonçalves habría colaborado con Nuno Gonçalves en la pintura de los *Painéis* y el mismo habría sido el pintor del panel que representa a san Sebastián y que habitualmente se relaciona con el panel principal. Figueiredo formuló por vez primera en 1931¹⁴⁰ la hipótesis de una colaboración entre el pintor João Gonçalves y Nuno Gonçalves basándose en el testamento del primero de los dos, conservado en Arquivo Nacional da Torre do Tombo de Lisboa y fechado en 1493 (Documento anexo A.2.8).

Según la interpretación que hizo Figueiredo del testamento del pintor João Gonçalves, este habría hecho un retablo para las capillas del rey Alfonso V de Portugal y este sería el panel con el san Sebastián del Museu Nacional de Arte Antiga, un hecho del cual Figueiredo deduce que el pintor sería un pariente del mismo Nuno Gonçalves y que además habría colaborado con él en la pintura de los *Painéis*.¹⁴¹

Luis Reis Santos en el primero de los dos artículos - *África e a pintura portuguesa da época da Renascença*- es el primer experto en preguntarse si existe una relación entre este pintor João Gonçalves que Figueiredo relaciona con los *Painéis* y el João Gonçalves de Florencia. Reis Santos no aclara su posición al respecto solo apunta a una posible relación entre los dos nombres. En el segundo de los artículos Reis Santos publica una transcripción del testamento citado por Figueiredo y a través de dicha transcripción matiza las tesis del antiguo director del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y da a entender que el documento original –de difícil interpretación por estar en mal estado de conservación- no indica que el pintor hubiera pintado un retablo para las

¹³⁹ José de Figueiredo (1872 -1937) fue el primer presidente del Academia Nacional das Belas-Artes de Lisboa y también fue director del Museu Nacional de Arte Antiga. Con su monografía sobre Nuno Gonçalves fue el primero en atribuir a este pintor, siguiendo lo escrito por Francisco de Holanda en el siglo XVI, los llamados *Painéis*.

¹⁴⁰ FIGUEIREDO, José de: *L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XXe siècle*, Gauthier-Villars, París, 1933, pág. 27 y FIGUEIREDO, José de: "Houve um grande pintor chamado João Gonçalves", *Diário de Notícias*, 24-II-1932, pág. 22.

¹⁴¹ "[...] o pormenor mais importante do testamento é, porém, o que nos mostra que João Gonçalves fez um retábulo para as capelas «delrey dom Afonso». Isto ligado com o facto de uma dessas capelas ser a de S. Sebastião, e de ter sido anexada a esta capela a de Santo André, de Sintra, é uma forte presunção a favor da tese, já emitida pelo Dr. José de Figueiredo, de ser João Gonçalves o autor do painel de S. Sebastião existente no Museu, sendo igualmente o colaborador de Nuno Gonçalves e provavelmente, irmão ou parente do grande pintor de D. Alfonso V. [...]" FIGUEIREDO, José de: "Houve um grande pintor chamado João Gonçalves", *Diário de Notícias*, 24-II-1932, pág. 22.

capillas del rey Alfonso V y que por tanto dicha afirmación y todo lo que de ella interpretaba Figueiredo no tiene fundamento.

La posible identificación del pintor João Gonçalves que dicta testamento en 1493 con el Consalvo que pinta en 1436 en Florencia es difícil y poco plausible sobre todo por la distancia entre las dos fechas. Como se verá en el próximo capítulo el João Gonçalves de 1493 se identifica con un pintor que trabajó en la corte portuguesa entre 1451 y 1470 y no tiene aparente relación con el pintor activo en la Florencia de los años 30 del siglo XV.

Cabe citar también el artículo de Adriano de Gusmão¹⁴² sobre los primitivos portugueses donde se hace eco de lo dicho por Macedo y Reis Santos.

Guido Battelli (1950)

El año 1950 aparecía en la revista portuguesa *Prometeu* un artículo del erudito italiano Guido Battelli¹⁴³ sobre el claustro de la Badia, uno de los artículos más insólitos sobre el tema. Se trata de un artículo muy corto en el que Battelli afirma, sin darnos a conocer sus fuentes, que los frescos fueron pintados por dos pintores portugueses, Álvaro Pires de Évora y Constanço Gonçalves. Parece extraña esta tan clara y segura atribución de Battelli. Nunca se han encontrado noticias sobre una posible participación de Pires de Évora en la decoración del Chiostro degli Aranci, pero aunque sorprende por la seguridad con la que Battelli lo dice, no parece un nombre probable para el claustro. De todos modos, el segundo nombre que menciona Battelli, nos indica que este seguramente había oído algo sobre las últimas investigaciones al entorno del ciclo pero no prestó mucha atención al momento de escribir el artículo.

Otilia Almeida (1959)

El primer artículo científico proveniente del ámbito portugués, es el de Otilia Almeida¹⁴⁴ que esta de acuerdo con la atribución a Giovanni di Consalvo a través de los documentos y, a la vez, reconoce cierta influencia de Domenico Veneziano y Paolo Uccello. Aunque cree que la influencia principal proviene

¹⁴² GUSMÃO, Adriano de: “Os primitivos e a Renascença” en Barreira, João: *Arte Portuguesa: Pintura*, II, Edições Excelsior, Lisboa, 1946, págs. 73-180.

¹⁴³ BATTELLI, Guido: “A Crasta das Laranjeiras: uma lembrança de Portugal em Florença”, *Prometeu: Revista Ilustrada de Cultura*, III, 3-4, 1949-50, págs.119-20.

¹⁴⁴ ALMEIDA, Otilia: “Breves notas sobre a atribuição a um mestre português dos frescos do Claustro degli Aranci, da Badia da Florença”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, IV, 1959, págs. 33-42.

de Fra Angelico. Finalmente, a raíz de estas posibles influencias, Almeida reconoce que Consalvo era portugués de nacimiento y nacionalidad pero no de cultura, porque había absorbido la cultura florentina.¹⁴⁵

Eduardo Borges Nunes (1963)

En 1963 se publica el primer volumen¹⁴⁶ de una vasta monografía sobre el abad Gomes Eannes, el abad portugués que dirigió el monasterio de la Badia durante la primera mitad del siglo XV y que emprendió varias reformas, entre ellas la del claustro. La monografía de Eduardo Borges Nunes se caracteriza por el rigor histórico y el estudio detallado de las fuentes, permitiendo reconstruir la primera parte de la vida de Gomes. Nunes vació una gran cantidad de archivos de toda Europa buscando cualquier documento que hiciera referencia a la vida del abad. Durante la investigación, se encontró, en el *Archivio di Stato* de Florencia, con el *Libro Giornale B* de la *Badia Fiorentina*, un libro de cuentas de los monjes del monasterio, del que no se conserva la primera parte -el que sería el *Libro Giornale A*. De entre algunos de los pagos que hacían los monjes y que figuran en el libro, muchos son pagos efectuados por la compra de pinturas a un tal “*Giovanni Spangniuolo, Giovanni di Chonsalvo, spangnolo e dipintore o Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portogallo*”, según el libro, el pintor que pintaba el claustro¹⁴⁷. Nunes, que dedica un pequeño capítulo a los frescos de la Badia, es el primer en transcribir íntegramente los documentos del *Giornale B* que a pesar de todo, quizás por la dificultad de encontrar el libro de Nunes en Italia, tardarían muchos años en ser conocidos por los historiadores italianos que aún los creían perdidos.¹⁴⁸ Por otro lado, Nunes

¹⁴⁵ “[...] Mas é necessário reconhecer que se o pintor é português por nacionalidade e nascimento não o é de cultura [...]” ALMEIDA, op. cit., pág. 41.

¹⁴⁶ BORGES NUNES, Eduardo: *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*, Volume I (Único), Edição do Autor - Livraria Editora Pax, Braga, 1963. No se ha publicado nunca ningún otro volumen.

¹⁴⁷ v. los documentos anexos a éste trabajo y el capítulo dedicado a la cuestión del pintor del claustro.

¹⁴⁸ Giovanna Ragionieri en su ficha sobre Giovanni di Consalvo para el catalogo de la exposición sobre la formación florentina de Piero della Francesca dice: “ [...] Nonostante le ricerche espressamente compiute da Gino Corti, questi documenti non risultano al momento reperibili [...]” BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, 27 de septiembre de 1992 - 10 enero de 1993, Marsilio, Florencia, 1992, pág. 73. Se debe tener en cuenta que en 1992 hacía casi treinta años que Borges Nunes había publicado por vez primera los documentos indicando claramente a que fondo pertenecían y su ubicación exacta, la misma que tiene aún hoy. Es difícil explicar el descuido hacía los documentos de la Badia que hubo en Italia.

apuntó la posibilidad de que Consalvo hubiera viajado a Florencia por orden y a cuentas del rey Duarte de Portugal que lo cedió al abad Gomes como un favor, una teoría que parece poco probable.

Pedro Dias (1993)

En 1993 Pedro Dias publica un artículo¹⁴⁹ sobre los artistas que trabajaron para el Infante Dom Pedro de Portugal y entre estos sitúa al pintor João Gonçalves. Cabe destacar del artículo la hipótesis formulada por Pedro Dias según la cual el pintor habría podido volver a Portugal con el abad Gomes, trabajando después en Coimbra.

Carlos da Cruz Teixeira (1993)

El mismo año aparece publicado un artículo del historiador del arte portugués José Carlos da Cruz Teixeira donde escribe concretamente sobre el pintor Giovanni di Consalvo y también sobre Álvaro Pires d'Évora.¹⁵⁰ El artículo de Cruz Teixeira es el más sólido y completo sobre el ciclo mural que se haya escrito en Portugal hasta la fecha. En primer lugar, el autor desgana resumidamente el estado de la cuestión sobre el ciclo y después analiza los documentos del Libro Giornale B. Es en este momento que Cruz Teixeira se hace una pregunta que resulta de suma relevancia para el actual estado de la cuestión en el que desde ámbitos norteamericanos se intenta dejar en segundo plano la labor del pintor Consalvo. Teixeira observa que cuando el 6 de marzo de 1437 (Libro Giornale B, f. 76v.) la Badia Fiorentina paga a Giovanni di Consalvo por los gastos de un médico que lo había curado, la actividad de compras de pigmentos entre enero y marzo de aquel año había sufrido una interrupción que no es acorde con el ritmo habitual de compras de los meses anteriores. Una situación que según Cruz Teixeira nos lleva a preguntarnos si sería posible tal interrupción si el portugués hubiera sido solo el ayudante que compraba los pigmentos, tal y como algunos insinúan.

Por otra parte, Cruz Teixeira después empieza uno de los análisis más detallados del ciclo mural hechos hasta ahora en Portugal. Un ciclo que según el autor puede compararse con Fra Angelico pero que tiene su raíz en la pintura flamenca.¹⁵¹

¹⁴⁹ DIAS, Pedro: "Escultores e pintores que trabalharam para o Infante D. Pedro Duque de Coimbra", *Biblos* (Coimbra), LXIX, 1993, págs. 491-505.

¹⁵⁰ CRUZ TEIXEIRA, José Carlos da: "O século XV no horizonte da memória: Alvaro di Piero di Portogallo, Giovanni di Chonsalvo", *Coloquio / Artes*, 1993, págs. 5-15. El autor resume en este artículo lo escrito sobre el ciclo mural del Chiostro degli Aranci en su tesis doctoral sobre la pintura portuguesa del Renacimiento. CRUZ TEIXEIRA, José Carlos da: *A pintura portuguesa do Renascimento*, tesis doctoral, 3 vols., Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

¹⁵¹ "[...] Essencialmente gótico ainda, como Fra Angélico, representante da uma estética de

Maria do Rosario Gordalina (1986, 1994 y 1992-1997)

En 1986 Maria do Rosario Gordalina¹⁵² publicó un primer artículo sobre los frescos del claustro, el tema de su futura tesis de doctorado. En dicho artículo se limita a trazar un estado de la cuestión, muy incompleto, y sobre todo a probar de esclarecer el proceso creativo del artista del claustro, en la misma línea que lo hacía Rosenberg Henderson (1969), a través del estudio comparado de los frescos, las sinopias y las jornadas.

Después, Rosario Gordalina escribió un segundo artículo¹⁵³ sobre el ciclo, que dejaba varios puntos abiertos, como por ejemplo el compromiso de una investigación más exhaustiva en los archivos portugueses, que auguraban conclusiones prometedoras en el futuro doctorado que estaba gestando. Pero en 1997¹⁵⁴ Rosario Gordalina terminaba el doctorado, enunciando que este no estaba dedicado al análisis histórico artístico de los frescos del Chiostro degli Aranci, sino a construir un retrato de la sociedad artística que rodeaba el convento de la Badia Fiorentina durante el siglo XV. La autora se centró, sobre todo, en la cuestión sobre el pintor focalizando todo el peso de la investigación en la búsqueda documental para encontrar respuestas a las múltiples incógnitas que formula el ciclo mural y dejando el análisis de los frescos de lado. Sorprendentemente no existe en su doctorado ningún tipo de análisis de los frescos. Las aportaciones de su doctorado fueron una gran cantidad de documentos sobre la actividad artística que tuvo lugar alrededor de la Badia durante el siglo XV, que poco dicen sobre el ciclo mural, dejando así una gran cantidad de preguntas irresueltas sobre la figura del pintor del ciclo.

transição que conjuga a idealidade do discurso apologético, as relações entre as formas elaborando-se ainda à distância do real, com notáveis apontamentos de realismo na construção das figuras, nos rostros, nas mãos, e com princípios estruturais de organização do espaço que muito devem já às experiências de Masaccio e de Brunelleschi, João Gonçalves tem, diferente da do Angélico, uma paleta menos estridente, de gamas menos saturadas, mais frias e mais facilmente harmonizáveis, uma minúcia do detalhe que se tem querido ver vinda da Flandres [...]" CRUZ TEIXEIRA, 1993, op. cit., pág. 8.

¹⁵² GORDALINA, Maria do Rosario: "Primeiras impressões relativas ao processo criativo do Mestre do Claustro das Laranjas da Badia Fiorentina" en *Primeiras Jornadas de História Moderna. Actas*, II, Centro de História Moderna da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1986.

¹⁵³ GORDALINA, Maria do Rosario: "Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. XV: O caso João Gonçalves" en Faria Paulino, Francisco: *Alvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*, cat. exp., Arquivos Nacionais Torre do Tombo: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, págs. 73-85.

¹⁵⁴ GORDALINA, Maria do Rosario: *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Arti Visive, Dir. Massimo Ferretti, Bologna, 1992-1997.

António Matos Reis (2006)

El último artículo surgido del ámbito portugués fue el de António Matos Reis,¹⁵⁵ director del Museu Municipal de Viana do Castelo. El artículo es breve pero cabe elogiar la precisión filológica del autor en lo que concierne al resumen de la bibliografía precedente y sobre todo, en lo que se refiere al análisis de los frescos que considera obra del llamado Giovanni di Consalvo. A pesar de todo, el mérito principal de Matos Reis es el resumen que hace de las aportaciones sobre los frescos y sobre la vida del abad Gomes de Portugal que, cabe decir, es uno de los artículos que, aunque demasiado sintético, resultan más claros y amenos de todo el estado de la cuestión.

1.4.- Resumen y conclusión

Como se ha podido ver a lo largo de éstas líneas, el estado de la cuestión sobre el ciclo de frescos del Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina es extenso y, en muchos casos, complejo, pero en definitiva es poco lo que se ha dicho. Se ha visto como las noticias sobre el ciclo, pocas e imprecisas, quedaron casi dormidas a lo largo de más de tres siglos hasta principios del siglo XX. Las nuevas tendencias de la historiografía artística que surgieron de la escuela alemana y vienesa influenciaron también el estado de la cuestión del ciclo de la Badia, cuando en 1927 se publicó el artículo de Alfred Neumeyer. Un artículo que supondría un antes y un después en lo que se refiere al estudio del claustro. A pesar de que la historiografía de origen italiano continuaría, durante la primera mitad del nuevo siglo, aún vinculada a las metodologías atribucionistas del siglo anterior, no sería hasta 1957 que la exposición de algunos de los frescos en las muestras del Forte Belvedere estimularía el interés por el ciclo. Un momento a partir del cual surgieron numerosos artículos dedicados al Chiostro degli Aranci. Apareciendo en los años noventa los primeros doctorados sobre el ciclo, que aportaría pocas novedades, mientras la aparición de artículos empezó a disminuir.

Ha habido una gran variedad de atribuciones con lo que respecta al autor del claustro, pero principalmente se ha atribuido al círculo de Fra Angelico, al círculo de Paolo Uccello, a Giovanni di Consalvo o, en un modo neutro, al llamado Maestro del Chiostro degli Aranci. La atribución al círculo de Fra Angelico empezó con el artículo de Collobi Ragghianti (1950 y 1955) que

¹⁵⁵ Matos Reis, que de joven había estudiado en Italia con Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Berti y Umberto Baldini, retoma el tema del claustro que le había interesado en aquella época para homenajear al profesor José Amadeu Coelho Dias de la Universidad de Porto, el cual a la vez formaba parte del Orden benedictino. MATOS REIS, op.cit.

consideraba el ciclo una obra de juventud del fraile de San Marco. Más adelante, Padoa Rizzo (1997) intuía la presencia en el ciclo de algunos miembros del taller de Angelico como Battista di Biagio Sanguini o Zanobi Strozzi, aunque la autora era partidaria de la atribución general al portugués Consalvo. Pero Kanter (2005) y Leader (2000 y 2007) han querido ver en el ciclo en los últimos años la mano directa de Fra Angelico, atribuyéndole la dirección de la obra, ejecutada por su taller.

Por otro lado, en lo que se refiere al círculo de Paolo Uccello, Berenson (1932) atribuyó el ciclo al Maestro de la Natività de Castello, mientras que Pudelko (1934) consideraba el ciclo como una obra más cercana a Uccello que a Angelico, una tesis de la que era partidario Mario Salmi (1936), aunque este último anunciaba la existencia de los documentos sobre Consalvo. Así en 1940 y 1952 Roberto Longhi abría por primera vez la línea portuguesa o extranjera, considerando al pintor directamente de este ámbito. Millard Meiss (1959 y 1961) seguiría la tesis de Longhi y Almeida (1953). Una tesis que sería ampliada por Marco Chiarini (1963) que quiso eliminar para siempre el nombre neutro de *Maestro del Chioistro degli Aranci*. En esta tesis le seguirían, entre otros, Borges Nunes (1963), Rosenberg Henderson (1969), Paolucci (1989), Bertelli (1992), Gordalina (1994 y 1992-97) y Bonavoglia (1998). Quedarían aisladas las atribuciones de ámbitos variados como la de Uccelli (1858) a Spinello Aretino, la de Burckhardt (1860) a Il Zingaro, la de Cruttwell (1908) a Lorenzo da Viterbo o la de Carbi (1984) a Pesellino, Giovanni di Francesco y Alesso Baldovinetti. Por otro lado, la cronología del ciclo mural, aunque en un principio, por el desconocimiento de los documentos del *Libro Giornale B*, era diferente entre los autores; a partir de Neumeyer, que la situó circa 1435 y con el descubrimiento de los documentos no ha sido nunca más discutida y es siempre situada entre 1436-39.

A día de hoy, sobre todo en el ámbito italiano, el ciclo ha quedado bastante olvidado en lo que se refiere a los estudios, como si ya se hubiera dicho y estudiado todo lo posible sobre él.



IV.- El ciclo mural y la *Storia*: análisis del ciclo y de sus fuentes textuales y visuales

1.- Gregorio Magno y los padres del desierto: la *Vita Benedicti* y las *Vitae Patrum* en el siglo XV y el ciclo mural

El contenido de los frescos del ciclo mural del Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina nace de dos principales fuentes escritas: la *Vita sancti Benedicti* escrita por el papa Gregorio Magno y que forma parte de sus *Dialogorum*; y las *Vitae Patrum*, principalmente los textos llamados *Verba Seniorum*. La primera es la fuente para las representaciones de la vida y milagros del santo en los lunetos del ciclo y la segunda para la decoración basamental del ciclo, aunque no secundaria, ya que -como se verá a continuación- tanto una parte como la otra se complementan y forman un conjunto habitual en la época.

Las *Vitae Patrum* según la tradición fueron siempre erróneamente atribuidas a san Jerónimo,¹⁵⁶ pero en efecto son una compilación de textos monásticos orientales de procedencia varia. En realidad ya desde el siglo VI incluyen la *Historia Monachorum in Aegypto* de Rufino, la versión de los *Verba Seniorum* de Pelagio y Juan, la *Vita Antonii* en la versión de Evagrio y las tres biografías atribuidas a san Jerónimo (*Vita Pauli*, *Vita Hilarionis* y *Vita Malchi*). Más adelante se añaden a estos textos, ya en época medieval, *l'Heraclidis Paradisus*, la versión de la *Historia Lausiaca* de Paladio, las colecciones de *Apophthegmata* de pseudo-Rufino y Pascasio, algunos pasajes escogidos de las *Collationes* de Cassiano y de los *Dialogi* de Suplicio Severo, además de una serie de nuevas biografías como la *Vita Iohannis Eleemosynarii* de Leoncio de Chipre y varias vidas femeninas (*Vita Eugeniae*, *Eufrosynae*...).¹⁵⁷

De todos los textos citados, los *Verba Seniorum* son los más antiguos ya que se trata de varios textos escritos en griego y latín que dan a conocer las frases más célebres de los primeros eremitas o padres del desierto, así como sus vidas. Los padres del desierto vivieron en comunidades eremíticas durante los siglos III-V d.C. en los desiertos de Egipto y el Oriente Próximo.

¹⁵⁶ DELCORNIO, Carlo: *La Tradizione della "Vite dei Santi Padri"*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, XCII, Venecia, 2000, págs. 69-71.

¹⁵⁷ Véase para los detalles: DELCORNIO, 2000, op.cit.

La circulación de manuscritos de los *Verba Seniorum* creció mucho durante la época medieval a causa del desarrollo de las grandes órdenes monásticas. Cada monasterio quería tener en su biblioteca un manuscrito de las frases de los padres, ya que estos eran considerados como los fundadores del monaquismo. Y de este modo, como demostró el monje de Montserrat, Columba M. Batlle,¹⁵⁸ la circulación de manuscritos de los padres durante esta época fue enorme y los principales monasterios tuvieron algún ejemplar, entre ellos la propia Badia Fiorentina.

De este modo, a través de los siglos los *Verba Seniorum* pasaron a formar parte habitual del compendio agrupado bajo el nombre de *Vitae Patrum*. En la actualidad se utiliza como referencia la compilación de diez libros que con el nombre de *Vitae Patrum* –dentro de las que tres libros se corresponden con los *Verba Seniorum*– se publicó de forma completa en 1615 de mano de Heribert Rosweyde.¹⁵⁹

Por otro lado, el principal texto para el ciclo, como se ha dicho, fue la *Vita sancti Benedicti* escrita por el papa Gregorio Magno¹⁶⁰ entre los años 593 y 594. Unos siglos más tarde, entre 1263 y 1273, Jacopo da Varazze tomando como modelo la vida de Gregorio Magno incluyó una vida de san Benito en su *Legenda Aurea*. La versión de Varazze es más corta que la de Gregorio Magno y no aporta nuevos detalles respecto a la primera, ya que resulta prácticamente una copia.

Centrándose en el área italiana tanto las *Vitae Patrum* como la *Vita s. Benedicti*, encuentran uno de sus momentos de máxima difusión a partir de mediados del siglo XIV, gracias a los *volgarizzamenti* realizados por el fraile dominicano Domenico Cavalca (ca.1270-1342). A pesar de todo, los principales monasterios florentinos ya poseían algunas de las versiones más antiguas de los textos en su versión latina.¹⁶¹

¹⁵⁸ BATLLE, Columba M.: *Die Adhortationes Sanctorum Patrum (Verba Seniorum) im Lateinischen Mittelalter*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1972.

¹⁵⁹ ROSWEYDE, Heribert: *Vitae patrum: de vita et verbis seniorum libri X; historiam eremiticam complectentes: auctoribus suis et nitori pristino restituti, ac notationibus illustr.*, Plantin - Moretus, Antverpiae, 1615. La edición más completa y actual es la de: MIGNE, Jean Paul: *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticae Libri Decem*, Patrologia Latina, 73, Brepols, Turnhout, 1846.

¹⁶⁰ San Gregorio Magno (ca. 540 – 12 de marzo de 604) fue el sexagésimo cuarto Papa de la Iglesia Católica y el más joven de los cuatro Padres de la Iglesia latina, así como Doctor de ésta. Fue el primer monje en alcanzar la dignidad pontificia en el 590. Al ser elegido Papa, sintiendo la deuda de este último hecho, escribió entre octubre del 593 y noviembre 594 sus *Diálogos*, incluyendo sobre todo la vida san Benito.

¹⁶¹ Sobre todo el Eremo benedictino de Camaldoli, principal referente de la vida monástica benedictina en la Toscana, poseía algunos de los manuscritos más antiguos de las *Vitae Patrum* hoy conservados en la *Biblioteca Città di Arezzo*. El manuscrito 312 de esta

Cavalca era conocido sobre todo como uno de los mayores predicadores toscanos de la época, pero su vertiente como escritor y traductor es la que le confirió su máximo reconocimiento posterior. Cavalca tradujo al vulgar la vida de san Benito de Gregorio Magno, como se ha dicho, pero su traducción más célebre fue la de las *Vitae Patrum*. Una traducción de la que aparecieron enseguida muchas copias y que sería a la vez traducida en pocos años a muchas otras lenguas. Durante la segunda mitad del siglo XIV y sobre todo durante el siglo XV se elaboraron la mayor parte de copias del *volgarizzamento* de las *Vitae Patrum* de Domenico Cavalca.¹⁶²

Como indica Carlo Delcorno los manuscritos no solo iban dirigidos a grandes monasterios, sino que muchos pertenecieron a pequeñas parroquias y también a particulares, signo de que la versión de Cavalca se popularizó rápidamente.¹⁶³ En lo que atañe a los manuscritos de dicha vulgarización cabe destacar por encima de todo el manuscrito *Vitt.Em.1189* de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, datado entre 1326 y 1350.¹⁶⁴

Se trata de una de las primeras versiones conocidas¹⁶⁵ del *volgarizzamento* de Cavalca y también la que ostenta una ornamentación más destacable. Fruto del copista Francesco di ser Nardo, activo en Florencia en el segundo cuarto del siglo XIV, presenta decoraciones de artistas del ámbito

biblioteca y que perteneció a Camaldoli está datado entre 1076 y 1100, así como el *ms.* 333 que lo está entre 1191 y 1210. Aunque la *Biblioteca Vallicelliana* de Roma conserva el más antiguo que perteneció al monasterio de Subiaco, el *ms.* C47, datado entre 1001 y 1050.

¹⁶² Sobre la difusión del *volgarizzamento* de las *Vitae Patrum* existe un vasto estudio con localización y catalogación de los manuscritos: DELCORNO, 2000, op. cit.; véase también: DELCORNO, Carlo: "Produzione e circolazione dei volgarizzamenti religiosi tra Medioevo e Rinascimento" en LIONARDO, Lionardi: *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, SISMEL, Florencia, 1998, págs. 3-22.

¹⁶³ "[...] Il Cavalca traduce "per li secolari e senza gramatica", e la tradizione manoscritta ci mette sotto gli occhi una folla di laici devoti, di donne della borghesia e a volte dell'artistocrazia, che di volta in volta si fanno committenti, copisti e lettori e postillatori dell'opera. Tuttavia gli esemplari più completi e autorevoli vengono dagli scriptoria degli ordini monastici (benedittini, carmelitani, camaldolesi, vallombrosani), dei più recenti ordini eremitici sorti fra Due e Trecento (gerolimini, gesuati, eremiti di s. Agostino), dell'ordine ospedaliero di s. Antonio di Vienne, dei domenicani e dei francescani [...]" DELCORNO, 1998, op. cit., pág. 15.

¹⁶⁴ Referente a la datación, al contenido y a la decoración véase: BERTELLI, Carlo: "Un corale della Badia a Settimo", *Paragone*, 249, noviembre, 1970, págs. 14-30; SALMI, Mario: *La miniatura fiorentina gotica*, Palombi, Roma, 1954, págs. 11 y 38; Delcorno, 2000, op. cit., págs. 399-402.

¹⁶⁵ A pesar de ser una de las más antiguas versiones del *volgarizzamento*, la más antigua es la del *ms.* *Conv.Soppr. B5 1210* de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia. Un manuscrito con iniciales miniadas que perteneció al Eremo de Camaldoli, ya que fue comprado en 1358 por un monje que allí vivía. v. DELCORNO, 1998, op. cit., pág. 15.

florentino.¹⁶⁶ Es de uno de los manuscritos con decoraciones más prolijas, principalmente iniciales decoradas con figuras que representan a algunos de los antiguos eremitas y contiene también un folio con una miniatura que representa a san Pacomio escribiendo su regla monástica. Según Carlo Delcorno se debe a la actividad de dos miniadores cercanos a Pacio di Bonaguida. Podría haber sido un manuscrito de propiedad de la abadía de los santos Lorenzo y Salvatore a Settimo.

Otro de los principales manuscritos conservados es el *S. Marco* 386 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia y datado entre 1326 y 1375. Se trata de un ejemplar que perteneció a la célebre biblioteca del convento florentino de San Marco¹⁶⁷ y que contiene, aunque en menor proporción, algunas iniciales figuradas con eremitas.¹⁶⁸

Ya pertenecientes a principios del siglo XV, la Biblioteca Angelica de Roma conserva dos manuscritos de la traducción de Cavalca, *ms.1504* y *ms.2262*, aunque sin ornamentación. Pero sobre todo cabe destacar el *ms. Egerton 750* de la British Library que perteneció a la comunidad de monjas de Fuligno, por contener juntas las *Vitae Patrum* y el *volgarizzamento* de Cavalca de la *vita s. Benedicti* de Gregorio Magno. La traducción de Cavalca de la vida escrita por el papa Gregorio I, no tuvo la misma gran difusión que la traducción del mismo de las *Vitae Patrum*, siendo este el primer manuscrito en el que aparece de entre los que se conservan. También el *ms. Med.Palat.110* de la Biblioteca Medicea Laurenziana, datado entre 1432 y 1440, presenta conjuntamente los dos textos de Cavalca. También, otro manuscrito, el *ms. 406* de la *Biblioteca Città di Arezzo* que perteneció al Eremo de Camaldoli, datado también en la primera mitad del siglo XV, presenta el texto latino de las *Vitae Patrum* conjuntamente con el texto latino de la *Vita s. Benedicti* de Gregorio I. En este último caso, aunque no se trate del *volgarizzamento* de Cavalca, la organización del volumen siguiendo el mismo esquema conjunto indica una cierta preferencia en la época por presentar conjuntamente los dos textos. Dos textos que se complementan entre sí, los textos de los primeros eremitas y después como la vida de un eremita más la del padre del monaquismo moderno, san Benito. Los dos libros-guía principales para la educación del eremita y del monje del siglo XV. Un esquema que se copiará también en algunas de las representaciones plásticas de san Benito, como en el caso del ciclo mural de la Badia.

¹⁶⁶ DELCORNIO, 2000, op. cit., pág. 399.

¹⁶⁷ ULLMAN, Berthold Louis; Stadter, Philip A.: *The public library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo De' Medici and the Library of San Marco*, Antenore, Padova, 1972.

¹⁶⁸ Véase: D'ANCONA, Paolo: *La miniatura fiorentina: secoli 11.-16.*, Leo S. Olschki, Florencia, 1914, pág. 48, n. 41; DELCORNIO, 2000, op. cit., págs. 69-71, n. 29.

Por otro lado, la versión de Domenico Cavalca de la *vita s. Benedicti* de Gregorio I aparece una sola vez como único libro de un manuscrito, sin otras obras, en el *ms. S.Fr.Ripa 6* datado entre 1451 y 1476, conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma y que perteneció a la iglesia romana de San Francesco a Ripa. Posteriormente, como es lógico, tanto la *Vita s. Benedicti* de Gregorio I como las *Vitae Patrum*, con la aparición de la imprenta serán rápidamente difundidas por todo Europa. El 20 de abril de 1475 el impresor veneciano Filippo di Pietro¹⁶⁹ imprimía la primera versión incunable de los *Dialogorum* del papa Gregorio Magno en la versión vulgarizada de Domenico Cavalca. Dos años antes, entre 1472 y 1473, se había imprimido la primera versión latina en Estrasburgo.¹⁷⁰ Por otro lado, el *volgarizzamento* de las *Vitae Patrum* se publicaba por vez primera en 1476 en Venecia.¹⁷¹

2. Las fuentes visuales del ciclo mural: la tradición iconográfica de san Benito y su imagen en el siglo XV toscano

La imagen más antigua conservada de san Benito es un fragmento de fresco anónimo en las catacumbas de Sant' Ermete de Roma datado en la segunda mitad del siglo VIII.¹⁷² El fresco situado en la basílica subterránea muestra a san Benito en el acto de dar la bendición con la mano derecha, mientras lleva en la mano izquierda el libro de la Regla abierto. La imagen del santo es sobre todo importante porque indica la presencia de una tradición iconográfica respecto a san Benito que difiere con la que se conoce a posteriori. En el fresco el santo viste una túnica blanca, con un escapulario negro encima y a la vez lleva la cabeza cubierta con la correspondiente capucha negra. Otro atributo importante es la barba que de todos modos se presenta corta. Esta iconografía aparece también en otros fragmentos de frescos posteriores como el existente en la gruta de San Biagio de Castellamare, en la iglesia del Crocifisso de Cassino (Frosinone) o en las grutas de san Lorenzo en Fasano (Brindisi).

Una de las primeras imágenes que rompen con esta línea iconográfica es la del tondo pintado por el llamado Magister Conxolus en el siglo XIII en la iglesia

¹⁶⁹ GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Dialogi*, Filippo di Pietro, Venecia, 1475. Primera edición de la traducción de Cavalca, erróneamente atribuida a Leonardo de Udine en el libro.

¹⁷⁰ GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Dialogorum libri quattuor*, Heinrich Eggestein, Estrasburgo, 1472-73.

¹⁷¹ CAVALCA, Domenico (trad.): *Incominciano le vite de sancti padri per diversi eloquentissimi doctori vulgarizzate..*, impresse da maestro Antonio di Bartolomeo da Bologna, Venecia, 1476.

¹⁷² JOSI, Enrico: "Scoperta di un altare e di pitture nella basilica di S. Ermete", *Rivista di Archeologia Cristiana*, XVII, 1940, págs. 196-200.

inferior del Sacro Speco de Subiaco. Un tondo en el que aparece el santo ya sin la cabeza cubierta, mostrando la tonsura monacal en la cabeza y una barba blanca y más larga que la que aparecía en Sant' Ermete. Por otro lado, el santo viste aquí un hábito entero y de color negro. Esta iconografía del Magister Conxolus será la base a partir de la que evolucionará la imagen medieval y renacentista de san Benito. Conxolus pintó dos escenas más en la iglesia inferior de Subiaco que también fueron de suma importancia para el desarrollo posterior de sendas representaciones. Se trata de las escenas que ilustran los milagros del monje tentado por el demonio y de la salvación de Plácido. La narración compartimentada de las dos escenas de Subiaco marcaran siempre todos los ciclos posteriores incluido el de la Badia.

En la iconografía medieval el santo, siguiendo el modelo de Subiaco, viste hábito completo negro o blanco dependiendo del brazo de la orden que encarga la obra, cabeza descubierta con tonsura, barba blanca larga y libro en la mano izquierda, aunque a veces aparece también con un flagelo en la otra mano. Un principal ejemplo de dicha representación es el fresco atribuido al círculo de Nardo di Cione, segunda mitad del siglo XIV, hoy conservado en el museo de la iglesia de Ognissanti en Florencia. Pero con el cambio de siglo, del XIV al XV, volverá a aparecer frecuentemente la imagen del santo, siguiendo la iconografía anterior, pero con la cabeza cubierta, como por ejemplo en el importante fragmento del ciclo que pintó Gherardo Starnina, entre 1393 y 1410, en la capilla de san Girolamo de la iglesia del Carmine de Florencia, hoy conservado en el Museo de la misma. Esta última iconografía es la que se utiliza en la Badia para representar al santo, aunque parece que durante el Renacimiento la elección de representar a san Benito con la cabeza cubierta o no era, en cierto modo, arbitraria, ya que en ciclos como el de la Badia o el de Monteoliveto Maggiore aparece cubierta y en otras obras como el fresco de la *Crucifixión* de Perugino en la iglesia de Santa Maria Maddalena de' Pazzi de Florencia, el fresco de Rafael de la *Trinidad y santos* en la iglesia de San Severo de Perugia o la tabla de Giovanni Bellini de la iglesia veneciana dei Frari, aparece descubierta.

2.1. - Los ciclos sobre la vida de san Benito anteriores al de la Badia

Aunque el primer ciclo pintado sobre la vida de san Benito es el del Magister Conxolus en Subiaco, existe un ciclo escultórico anterior, datado en el siglo XII: el del claustro de Saint-Benoît-sur-Loire. También cabe hacer mención a algunos capiteles presentes en la nave de la basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay y en el claustro de la abadía de Saint-Pierre de Moissac que representan escenas de los milagros de san Benito.

Pero como se ha dicho el primer ciclo pictórico importante es el del Magister Conxolus, datado en la segunda mitad del siglo XIII, que cuenta con seis escenas de la vida del santo: el *milagro del garbillo roto* y *san Benito que recibe el hábito*, *san Benito eremita*, el *milagro del falcastro*, el *milagro del pan envenenado* y la *muerte de san Benito*. Un ciclo que constituye un modelo para todos los ciclos posteriores, en los que siempre se aprecia una cierta dependencia del modelo de Subiaco en las escenas que se corresponden con las aquí representadas.

Existió otro ciclo de frescos de finales del siglo XIII, en la iglesia romana de Santa Agnese fuori le Mura que hoy casi no se conserva, a excepción de ciertos fragmentos en mal estado de conservación que a principios del siglo XX se encontraban en los almacenes de los Museos Vaticanos. Pero el principal ciclo mural sobre la vida de san Benito de época medieval es el que pintó en 1388 el pintor Spinello Aretino, con ayuda de su hijo Parri, en la sacristía del monasterio benedictino de San Miniato al Monte en Florencia.¹⁷³ El año antes Benedetto degli Alberti dejaba escrito en su testamento la voluntad de comisionar el ciclo de la Sacristía, que estaría finalizado en octubre de 1388. La familia Alberti comisionó a la vez el ciclo que decora el oratorio de Santa Caterina all'Antella, cerca de Florencia, pintado también por Aretino. Este es el más extenso y completo de todos los citados anteriormente y cuenta con 16 escenas extraídas del texto gregoriano. Pero lo más destacable del ciclo es el hecho que se trata del primer gran ciclo sobre la vida de san Benito en el área toscana, así como uno de los únicos completos. Aretino pintó los cuatro grandes lunetos y las cuatro velas de la vuelta de la sacristía de San Miniato, dividiendo en cuatro cada uno de los lunetos. De este modo las dieciséis escenas de la vida de san Benito se encuentran en los lunetos, mientras que en las velas pintó a los cuatro evangelistas.

¹⁷³ V. GOMBOSI, Georg: *Spinello Aretino: Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Selbstverlag des Verfassers, Budapest, 1926; BELLOSI, Luciano: „Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco“, *Paragone*, 187, 1965, págs. 18-43; BOSKOVITS, Miklós: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Edam, Florencia, 1975; GURRIERI, Francesco; BERTI, Luciano; LEONARDI, Claudio: *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Giunti, Florencia, 1980; WEPPELMANN, Stefan: *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Edifir, Florencia, 2003; TARTUFERI, Angelo: *L'oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, cat. exp., Ponte a Ema, Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina, 19 septiembre-31 diciembre de 2009, Mandragora, Florencia, 2009.

Como indica Weppelmann¹⁷⁴ para la formación de este primer gran ciclo sobre san Benito, Spinello Aretino se inspiró básicamente en los ciclos existentes sobre la vida de san Francisco de Asís, principalmente en Giotto, y en los grandes ciclos de la iglesia florentina de Santa Croce, más que en las fuentes escritas. La gran cantidad de ciclos que durante la época medieval se dedicaron a san Francisco, provocó, en este primer momento, que se adaptara la vida de san Benito contada por Gregorio Magno al lenguaje narrativo y a los esquemas compositivos ya establecidos en los ciclos dedicados al santo de Asís. En la mayoría de ciclos dedicados a san Francisco empiezan con la escena que representa la renúncia del santo a los bienes paternos –así es en la capilla Bardi de Santa Croce y también en Asís, aunque en este último la preceden algunas de las primeras acciones milagrosas del joven Francisco- y continúan con los principales milagros del santo, la consolidación de la Orden y posteriormente su muerte y gloria. Y del mismo modo ocurre en el ciclo de Spinello Aretino, en el que la separación de sus padres o partida de su ciudad natal abre el ciclo, para continuar con sus principales milagros escogidos de la narración gregoriana –no todos-, su vida eremítica y monástica y finalizar con su muerte.

A pesar de lo dicho anteriormente, cabe señalar la notable influencia en algunas escenas particulares de los esquemas compositivos de algunos frescos de Subiaco.¹⁷⁵ Particularmente, la escena que representa a la vez la *imposición del hábito a san Benito* y su *retiro eremítico* muestra una clara dependencia de la composición del Magister Conxolus en la *terza campata* de la iglesia inferior del Sacro Speco de Subiaco. También la escena que representa el milagro del monje endemoniado tiene una dependencia destacable del fresco que representa la misma escena en el ciclo de la *seconda campata* de la iglesia superior de Subiaco. Pero en este segundo caso, la imposibilidad de datar con precisión los frescos de este ambiente de Subiaco, atribuidos tradicionalmente a un supuesta escuela

¹⁷⁴ WEPPELMANN, 2003, op. cit., págs. 55 y ss.

¹⁷⁵ El Sacro Speco o Monasterio de San Benito de Subiaco construido a partir del siglo XII sobre la gruta donde Benito pasó sus primeros años de vida monástica, alberga dos ciclos murales sobre la vida del santo. El primero, que ocupa las tres *campate* de la iglesia inferior, fue pintado durante los últimos años del Trecento por el Magister Conxolus, nombre que reza en una inscripción de un fresco que representa en el mismo lugar la Virgen con el Niño. En la iglesia superior, *seconda campata*, a principios del siglo XV o finales del XIV, maestros de escuela *umbro-marchigiana* pintaron otro ciclo con episodios de la vida del santo. v. EGIDI, Paolo; GIOVANNONI, Giovanni; HERMANN, Francesco: *I Monasteri di Subiaco: Notizie Storiche, L'Architettura, Gli Affreschi*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1904; CAROSI, Gabriele Paolo: *I monasteri di Subiaco : notizie storiche*, Monastero S. Scolastica, Subiaco, 1987; GIUMELLI, Claudio: *I Monasteri Benedittini di Subiaco*, Banco di Santo Spirito, Roma, 1982.

umbro-marchigiana y situados a principios de 1400, no permite saber cual de los dos ciclos se pintó en primer lugar. Aunque es probable que el de Subiaco sea el más antiguo, atendiendo las dos composiciones y sus dependencias entre sí. Finalmente, Spinello Aretino se inspiró para la escena que representa el retiro eremítico del santo a Subiaco, en el fresco que representa la misma escena en el *Cenacolo* de Taddeo Gaddi del refectorio de Santa Croce.

El último ciclo sobre la vida de san Benito previo al de la Badia, aunque de menor amplitud y tamaño, es el que pintó en 1413 Lorenzo Monaco en la predela del retablo de la *Coronación de la Virgen*, conservado en los Uffizi.¹⁷⁶ Aunque se trata de 4 pequeñas tablas y no es comparable con el anterior ciclo, cabe introducirlo aquí por la relevancia de sus escenas, en cuanto que en el ciclo del Chiostro degli Aranci se tomaron como modelo compositivo. Se trata de 4 tablas que narran 6 escenas de la vida de san Benito, ya que dos de ellas muestran dos episodios paralelamente: *san Benito eremita* y *el monje tentado por el demonio*, la *salvación de Plácido* y *último encuentro de san Benito con santa Escolástica*, el *monje resuscitado* y por último, la *muerte de san Benito*. Tanto la *salvación de Plácido*, como *san Benito eremita* y el *monje tentado por el demonio* pueden considerarse como modelos de la composición en las mismas escenas del ciclo de la Badia. En este sentido cabe tener en cuenta que la predela debió de ser una referencia para el mundo benedictino florentino del que formó parte el pintor de la Badia, ya que se encontraba en el monasterio florentino de Santa Maria degli Angeli, gobernado por Ambrogio Traversari en aquel momento, de quien se propone en esta investigación una participación como consejero artístico en el ciclo del Chiostro degli Aranci.

Por último cabe citar el ciclo sobre la vida de san Benito que pintó Paolo Uccello en uno de los claustros del mismo monasterio benedictino de Santa Maria degli Angeli en Florencia, hoy desaparecido. La cronología de esta obra es muy inconcreta, pero según los últimos estudios debería haberse pintado antes del ciclo de la Badia, probablemente entre 1430 y 1437.¹⁷⁷ Se analiza con detalle la fortuna crítica sobre este ciclo, así como las posibles reconstrucciones de las escenas que lo formaban, en el apartado dedicado a la actividad de Paolo Uccello en esta investigación.

¹⁷⁶ El políptico fue pintado para el monasterio benedictino de Santa Maria degli Angeli en Florencia, de donde pasó en 1593 a la iglesia de San Pietro de Certaldo para ir definitivamente en 1864 a su destino final en los Uffizi. v. EISENBERG, Marvin: *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

¹⁷⁷ BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993.

3.- La *Storia* en los frescos de la Badia y sus fuentes visuales: Análisis del ciclo

Como se ha descrito, el ciclo mural que centra esta investigación tomó como modelo visual principalmente los pocos ciclos existentes en el ámbito florentino sobre la vida de san Benito. El ciclo de Spinello Aretino en San Miniato al Monte fue la principal fuente de inspiración para el pintor de la Badia, aunque tomó también como modelo otras representaciones de la vida del santo que ya se han indicado en el anterior capítulo, el *Cenacolo* de Taddeo Gaddi o la predela citada de Lorenzo Monaco. Pero antes de analizar estos puntos, cabe destacar que la principal fuente fue seguramente el ciclo que Paolo Uccello había pintado en Santa Maria degli Angeli y que solo conocemos a través de las descripciones de Giorgio Vasari. La conexión evidente de los dos monasterios benedictinos de la Florencia del siglo XV, a la vez que la relación estrecha entre sus respectivos abades, hace que el ciclo de Uccello fuese seguramente el precedente principal para el pintor de la Badia. El análisis de la descripción vasariana nos indica que el ciclo debió ser mucho más completo que el de la Badia, ya que contenía la *muerte de san Benito* y que constituía un referente sobre todo en el uso de la perspectiva.¹⁷⁸

Así, en el Chiostro degli Aranci, el ciclo mural se materializa en escenas de la vida de san Benito, concentrándose sobre todo en la hagiografía de sus milagros, asimilándolo a la figura de Cristo y presentándolo como padre del monaquismo. De este modo se reproducen 10 episodios de la vida del santo, ya presentes en el ciclo de la sacristía de San Miniato, y se introduce la representación de un milagro que solo tenía precedentes en la iconografía del santo en el ciclo de Subiaco, el Milagro del pan envenenado, cuya introducción en la Badia repercute en el posible análisis del ciclo como ciclo que pretende cristificar la figura del santo, por la relación intrínseca de este episodio, tanto en la representación pictórica de la Badia, como en su contenido teológico, con la santa Cena.

¹⁷⁸ “[...] Finalmente in tutte quelle storie sono tratti da essere considerati, e massimamente in certi luoghi dove sono tirati in prospettiva infino agl’embrici e ‘ tegoli del tetto [...]” Giorgio: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol. 3, pág. 69 (Edición Torrentiniana, 1550).

3.1.- La galería Norte del claustro

3.1.1- San Benito deja su ciudad natal (galería Norte, primer luneto Este)¹⁷⁹

El ciclo inicia, con una escena clásica en las representaciones hagiográficas de santos, que representa la renuncia o abandono de los bienes paternos, para retirarse a la vida eremítica, símbolo del rechazo de lo terrenal por lo celestial. La *Despedida de Norcia* es seguramente la primera escena que fue pintada en la Badia y, pese a su mal estado de conservación actual, se muestra como la obra de un pintor novel que se encuentra entre el gótico y la nueva escuela de Masaccio. La composición, reformulada y invertida, es prácticamente idéntica a la que formula Spinello Aretino en su ciclo y denota otra vez que este fue la principal fuente visual sobre la vida pintada del santo para el pintor de la Badia.

Siguiendo la narración del papa Gregorio, la escena representa la partida del joven Benito junto con su nodriza, de la que no se revela el nombre, de su ciudad natal, Norcia.¹⁸⁰ Según Gregorio, el joven Benito fue enviado a estudiar las ciencias liberales en Roma, pero viendo que muchos de los jóvenes que con él estudiaban, corrían por las calles del vicio; dejó los estudios y su casa natal para buscar un hábito que lo uniera solo con Dios.¹⁸¹

Este primer pasaje de la vida de san Benito aparece representado también como escena de apertura en todos los ciclos murales dedicados a la vida del santo en la región toscana. Lo vemos en el ciclo de Spinello Aretino en San Miniato al Monte de Florencia,¹⁸² en el ciclo del claustro de la Badia a Passignano de

¹⁷⁹ La escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra A.

¹⁸⁰ Norcia es una pequeña ciudad de la provincia de Perugia en Umbría.

¹⁸¹ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

¹⁸² El ciclo mural sobre la vida de san Benito ocupa las cuatro paredes y la vuelta de la sacristía de la iglesia benedictina de San Miniato al Monte de Florencia y fue pintado por Spinello Aretino, con ayuda de su hijo Parri, en 1388. El año antes Benedetto degli Alberti dejaba escrita en su testamento la voluntad de comisionar el ciclo de la Sacristía, que estaría finalizado en octubre de 1388. La familia Alberti comisionó a la vez el ciclo de Santa Caterina all'Antella, pintado también por Aretino. Este es el primer ciclo mural dedicado a la vida de san Benito en la región toscana. v. GOMBOSI, Georg: *Spinello Aretino: Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Selbstverlag des Verfassers, Budapest, 1926; BELLOSI, Luciano: „Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco“, *Paragone*, 187, 1965, págs. 18-43; BOSKOVITS, Miklós: *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Edam, Florencia, 1975; GURRIERI, Francesco; BERTI, Luciano; LEONARDI, Claudio: *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Giunti, Florencia, 1980; WEPPELMANN, Stefan: *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Edifir, Florencia, 2003.

Filippo d'Antonio Filippelli¹⁸³ (la escena es hoy casi invisible) y en el gran ciclo de Monteoliveto Maggiore.¹⁸⁴ En este último Sodoma pintó la escena del santo que marcha de Norcia pero añadió aún otra escena, no presente en ningún otro ciclo, san Benito abandona la escuela romana. Como indican Kaftal y también Viti¹⁸⁵, la representación de la partida del santo de su casa natal es propia de la pintura del área toscana, ya que tuvo poca o nula difusión en ciclos de la Italia septentrional y meridional.

En el ciclo del Chiostro degli Aranci el pintor siguió el esquema planteado por Spinello Aretino en San Miniato, donde Benito parte a caballo despidiéndose de su familia enfrente de la puerta de una ciudad. Del mismo modo, en la Badia vemos una ciudad amurallada de la que sale Benito montado en un caballo marrón acompañado por su padre, en un caballo blanco, y la nodriza que también va montada en un caballo, que en este caso es de color negro. Cabe añadir que la presencia de la nodriza es nueva aquí, ya que en San Miniato no figura. Junto a Benito y su padre, hay otros personajes que seguramente son de su familia y enfrente, un joven que parece un acompañante, les indica la dirección de su viaje. El pintor de la Badia parte de San Miniato, como se ha dicho, pero da una estructura, un carácter y un sentido muy diferentes a su fresco. Mientras en el fresco de Spinello este articulaba la escena mediante dos grupos separados, san Benito en camino

¹⁸³ El ciclo mural sobre la vida de san Benito ocupa la *loggia* superior del claustro del monasterio de la Badia a Passignano. Fue pintado por Filippo d'Antonio Filippelli, discípulo de Bernardo Roselli, entre 1483 y 1485. El ciclo fue gravemente maltratado durante el siglo XVIII y redescubierto en 1902, aunque hoy consta de 29 escenas, dos de las cuales son de imposible identificación por su mal estado conservativo. v. FORNACIAI, Giovanni: *La Badia a Passignano: cenni storici e artistici*, Tip. Domenicana, Florencia, 1903; SCHIAVO, Andrea: "Il Chiostro della Badia di Passignano", *L'Osservatore Romano*, 12-IX-1943.

¹⁸⁴ El ciclo mural de Monteoliveto Maggiore, que ocupa toda la superficie mural del claustro del monasterio, es el más grande que existe sobre la vida de san Benito. Fue pintado por Luca Signorelli, entre 1497 y 1498, Antonio Bazzi llamado *Il Sodoma*, entre 1505 y 1508, y Bartolommeo Neroni llamado *Il Riccio*, durante 1534. El ciclo consta de 36 escenas. v. PRIULI-BON, Contessa: *Sodoma*, George Bell & Sons, Londres, 1900; HOBART CUST, Robert: *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled Sodoma, the man and the painter 1477-1549*, John Murray, Londres, 1906; GIELLY, Louis: *Giovan-Antonio Bazzi dit Le Sodoma*, Plon, París, 1911; CARLI, ENZO: *L'Abbazia di Monteoliveto*, Electa, Milán, 1961; CARLI, ENZO: *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Monte dei Paschi di Siena – Silvana Editoriale, Florencia, 1980; KANTER, 2002, op.cit.

¹⁸⁵ KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Florencia, 1952/ KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Sansoni, Florencia, 1965 / KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in the Paintings of North West Italy*, Le Lettere, Florencia, 1985 // VITI, Goffredo: *Iconografia di San Benedetto nella Pittura della Toscana: Immagini e Aspetti Culturali fino al XVI secolo*, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, Florencia, 1982.

y su familia, enfatizando así el sentido de abandono de la casa natal; en el claustro de la Badia el grupo del santo y su familia es muy compacto y dificulta la distinción de los personajes. La identificación de los personajes, para más *intri*, hoy en parte invisibles, es compleja y discutida. Según la tradición iconográfica de la escena, el santo debería ser el personaje masculino que monta un caballo blanco, así como sucedía en el ciclo de San Miniato. La iconografía del santo a caballo era además de suma importancia para la equiparación de san Benito con otros santos fundadores como san Francisco. De este modo Spinello Aretino había representado al santo siguiendo una tradición iconográfica que venía de los ciclos franciscanos de Asís, visible en la escena representada en la Basílica superior en la que san Francisco regala su capa a un pobre,¹⁸⁶ pero sobre todo en la escena en la que san Martín divide su capa, representada por Simone Martini en el ciclo de la capilla de san Martín de la Basílica inferior de Asís.¹⁸⁷ Fijándose en la escena siguiente del claustro, Milagro del garbillo roto, se ve que el personaje de la nodriza es, por comparación, el de una mujer que aparece entre los dos personajes a caballo. En el Milagro del garbillo roto la nodriza aparece como una mujer de edad mayor a la del santo y con la cabeza cubierta con un manto blanco, igual como el citado personaje en el centro de los dos caballos. Mirando atentamente las patas de los caballos vemos que hay dos patas de más, de color negro, que corresponden al caballo o asno en el que estaría montada la nodriza.

La presencia de caballos en el arte florentino estaba ligada efectivamente con Paolo Uccello que los representó en muchas de sus obras como el monumento ecuestre a Giovanni Acuto de la Catedral de Florencia¹⁸⁸ o

¹⁸⁶ La escena pintada por Giotto en la Basílica superior de San Francisco de Asís, ocupa la segunda escena inferior de la pared Norte de la nave central. El fresco tiene una datación entre 1295 y 1300.

¹⁸⁷ Simone Martini representó dicha escena en su ciclo de la capilla de san Martín, situada en la Basílica inferior de San Francisco de Asís, entre 1320 y 1325. El fresco se encuentra en la parte baja de la pared Oeste de la capilla.

¹⁸⁸ Precisamente Paolo Uccello había pintado el gran fresco, que reproducía visualmente un monumento ecuestre y funerario, en 1436. El fresco estaba terminado cuando el papa Eugenio IV celebró el oficio en la Catedral el 30 de agosto de 1436. El fresco representa al condottiere John Hawkwood, nombre inglés de Giovanni Acuto, muerto el 17 de marzo de 1394. Siguiendo el consejo de Coluccio Salutati la Signoria quiso rendir homenaje a Acuto y erigirle un monumento ecuestre en la Catedral. Inicialmente el fresco fue pintado por Agnolo Gaddi pero solo 30 años después quedó destruido y Uccello pintó uno nuevo por encargo de Cosimo de' Medici. v. PUDELKO, Georg: "The Early Works of Paolo Uccello", *The Art Bulletin*, XVI, 3, septiembre, 1934, págs. 231-259; POPE-HENNESSY, John: *The Complete Work of Paolo Uccello*, Phaidon Press, Londres, 1969; MITTING, Henry E.: "Uccello's Hawkwood-Fresco: Platz und Wirkung", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14, 2, 1969, págs. 235-239; BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993.

las tres batallas de San Romano.¹⁸⁹ Aunque el caballo marrón del Chiostro degli Aranci en lo que respecta a su posición, con la pata medio curvada, recuerda al caballo del fresco de Acuto invertido; la anatomía de los dos caballos es diferente de la de Uccello. Los caballos de la Badia son más esbeltos y fieles a la realidad, mientras se alejan de la excesiva geometría y robustez de los caballos de Uccello, denotando quizás un conocimiento de la raza diverso del de este.

La principal dificultad interpretativa es provocada por la figura de un joven personaje cargado con un saco de libros a la espalda que se despide con la mano del grupo a caballo, mientras parece entrar ya en el rocoso paisaje que le sigue. Dicho personaje, por su juventud, pero sobre todo por el gesto de despedida, ha sido identificado por algunos, por ejemplo Chiarini (1963), como el joven Benito. Ciertamente según la tradición iconográfica mencionada, lo más lógico sería identificar al santo con el primer personaje a caballo que sale de la ciudad, una tesis seguida por Neumeyer (1927) y Rosenberg Henderson (1963), pero, en efecto, la figura del joven nos hace dudar de tal teoría. Por otra parte, según Gregorio Magno san Benito era de una noble y rica familia, por lo cual sería normal la identificación de este con el hombre a caballo, envuelto en lujosas vestiduras. El hombre lleva un sombrero de fieltro rojo con un borde de armiño y un vestido muy rico que también lleva un borde del mismo material y que Neumeyer identificó con los tejidos propios de Borgoña.¹⁹⁰ Es difícil apoyar de modo ferviente la identificación de Neumeyer, pero ciertamente se puede ver, por ejemplo, una similitud entre los vestidos representados en la escena de la Badia y a los vestidos borgoñeses presentes en la miniatura del mes de agosto de las *Très Riches Heures* del Duque de Berry¹⁹¹ o en la escena en la que el rey Juan

¹⁸⁹ Entre 1435 y 1446 Paolo Uccello pintó dos grandes tablas para Cosimo de' Medici, *Niccolò da Tolentino a la cabeza de las tropas florentinas* (conservada en la National Gallery de Londres) y *Bernardino della Ciarda es arrojado de su caballo* (conservada en los Uffizi). La tercera la pintaría ca. 1440, *El contrataque de Micheletto da Cotignola* (conservada en el Louvre). Supuestamente Cosimo encargó las tablas en memoria de Niccolò da Tolentino. Igual que el monumento a Acuto estas tres tablas era un homenaje al condottiere que venció San Romano. Las tres batallas colgaban juntas de la pared de la habitación de Lorenzo il Magnifico, según un inventario de 1492. v. PUDELKO, 1934, op. cit.; POPE-HENNESSY, 1969, op. cit.; GEBHARDT, Volker: *Paolo Uccellos Schlacht von San Romano. Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz*, Lang, Frankfurt-Berna-Nueva York, 1991; BORSI, 1993, op. cit.

¹⁹⁰ “ [...] *Er ist reicher Eltern Kind. Das verrät sein burgundischer Rock, worüber er den an der Brust gehaltenen Mantel mit Hermelinbesatz trägt [...]*”. NEUMEYER, 1927, op.cit., pág. 27.

¹⁹¹ Las miniaturas de los meses del año pintadas por los Hermanos Limburg tienen su datación entre 1410 y 1416, ya que en este último año murieron los pintores. Las *Très Riches Heures* fueron continuadas por Jean Colombe a partir de 1485 y hasta 1489 para Carlos I de Savoya.

el Bueno entra en París representada en las *Grandes Croniques de France* del pintor Jean Fouquet (ca.1458-60). Recordemos, por otra parte, que fue la Casa de Borgoña la que fundó la monarquía portuguesa, por lo cual seguramente este tipo de vestidos eran también comunes en Portugal. Pero la visualización con detenimiento y aumento de los rostros desdibujados de las figuras a caballo que salen de la ciudad, nos dan un dato revelador, san Benito no es ni el hombre rico, ni el joven a pie. Sobre la cabeza del segundo personaje, que cabalga sobre un caballo marrón, reposa un nimbo casi ya invisible. A la vez, los cabellos rubios y el vestido lila con borde de piel concordan con los atributos del san Benito de la siguiente escena del claustro.

Así, finalmente, queda clara la narración de la escena. El hombre rico a caballo es el padre de san Benito que se despide de este y de la nodriza en la puerta de la ciudad, mientras que el personaje joven a pie, como una doble imagen del santo, indica el camino a tomar, partiendo la escena en dos ejes narrativos, de los que es el centro de unión. De todos modos, la identificación de san Benito con el personaje a caballo, que es la más conforme con la iconografía tradicional, extraña por su exagerada riqueza que en ningún modo responde a la de un joven que deja atrás el patrimonio paterno y los estudios, *relicta domo rebusque patris*, para entrar en una vida ascética. Por otro lado, esta identificación no concuerda tampoco con el sentido general del ciclo, más bien destinado a ilustrar a los monjes sobre las obligaciones y virtudes de la vida monástica. Precisamente en esta línea parece entenderse más el sentido de la escena. La familia rica en la puerta, junto con la nodriza, muestran un contraste con dicha figura que con la mano hace ademán de rechazar o despedirse de éstos bienes. La figura ocupa un puesto central en la escena, que sirve de contraste entre la opulencia de la ciudad natal y las abrumadoras y desiertas montañas a las que se encamina. Una posible doble imagen del santo que se dirige decidido, con solo un par de libros, a la vida eremítica. Parece pues que en el ciclo del Chioistro degli Aranci hubo un interés especial por cambiar la iconografía tradicional buscando intensificar la oposición de éstos dos mundos, una oposición a la que se enfrenta todo monje en el inicio de su camino hacia Dios. A pesar de todo, podría ser también que la figura tuviese solo un rol menos relevante y fuera, como en la escena de Sodoma en Monteoliveto (1503-08), un simple recurso para indicar el fluir del movimiento en la escena.

De todos modos la figura sí que tiene, siendo san Benito o no, una función de nexo compositivo en la escena, entre el lado derecho y el izquierdo de la escena. El pintor del claustro incluyó aquí un recurso introducido por primera vez¹⁹² en el *Tributo de la Moneda* de Masaccio en la Capilla Brancacci de la iglesia florentina del Carmine.¹⁹³ En el fresco del Carmine, en medio de la composición, aparece, también de espaldas, el recaudador de impuestos que con un pequeño gesto de su mano derecha une la primera parte de la narración y la segunda. La narración pictórica medieval incluía muchas veces varios momentos de una *Storia* en una escena, pero eran representados de modo unitario e independiente, sin nexos entre ellos¹⁹⁴. Con la introducción de este recurso Masaccio da un paso muy importante hacia la apertura narrativa del pleno Renacimiento, conectando por primera vez las diferentes partes de la *Storia* y permitiendo así un juego narrativo que sería característico de la pintura de este primer Renacimiento. El pintor del Chiostro degli Aranci había aprendido bien la lección de Masaccio introduciendo su lenguaje a través del pequeño personaje, un lenguaje que tomaría su mejor forma en las escenas de la galería Oeste, ya que en las otras escenas de la galería Norte, como el Retiro a Subiaco, se mostraría más anclado a la tradición medieval, narrando las escenas sin nexos.

Pero el pintor del claustro iría más lejos aún que Masaccio con uno de los detalles más importantes de la escena y de todo el ciclo, el trabajo de la luz. En la figura del pequeño muchacho con los libros cargados en la espalda se aprecia un trabajo de la luz y del color que es muy novedoso y que coincide con las nuevas indagaciones que, surgidas de los resultados masaccianos, estaban teniendo lugar en aquel momento en

¹⁹² NEUMEYER (1927, op. cit., págs. 33-34) creyó que el *Maestro del Chiostro degli Aranci* fue el primero en usar el recurso de la figura de espaldas para introducir movimiento entre las distintas partes de la narración pictórica. Neumeyer llamó con acierto a este tipo de figuras que introducen movimiento en la escena, refiriéndose a un personaje de la escena del Monje tentado por el diablo, *Fließendes Profil*, es decir, “perfil fluyente”, un adjetivo que describía su función compositiva. El *Fließendes Profil* se repetirá continuamente en el ciclo.

¹⁹³ Masaccio pintó entre 1423 y 1428, año de su muerte, en la Capilla Brancacci de la iglesia florentina del Carmine. V. BECK, James; CORTI, Gino: *Masaccio. The documents*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, J.J. Augustin, Nueva York, 1978; BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella: *La Cappella Brancacci*, Olivetti-Electa, Milán, 1990; JOANNIDES, Paul: *Masaccio and Masolino: A complete catalogue*, Phaidon, Londres, 1992.

¹⁹⁴ Sobre la narrativa pictórica medieval y postmedieval v. PRINZ, Wolfram: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance: 1260-1460*, 2 vols., Philip von Zabern, Mainz, 2000.

la pintura florentina. Luciano Bellosi en 1990 englobó a varios pintores de la Florencia posmasacciana en una corriente pictórica que él llamó *Pittura di Luce*. Según Bellosi participaron de esta corriente pictórica Giovanni di Francesco, Paolo Uccello, Fra Angelico, Domenico Veneziano, entre otros, y, aunque Bellosi no lo hizo, sería necesario incluir al *Maestro del Chiostro degli Aranci*. El principal empeño de esta pintura de raíz masacciana era la búsqueda del volumen a través del modelado de la luz y del color¹⁹⁵, teniendo su máximo exponente en la *Pala de Santa Lucia dei Magnoli* de Domenico Veneziano¹⁹⁶. En el fresco del Chiostro degli Aranci, a través de la luz que procede de la derecha, el pintor moldea el delicado saco de libros, dándole una profundidad y un volumen que también se reproducen en la figura que los lleva.¹⁹⁷ Se aleja así del volumen compacto de Masaccio, consiguiendo un resultado más libre, aunque aún lejos de los resultados de la citada *Pala* de Domenico Veneziano.

Otra principal diferencia entre la escena de Spinello y la de la Badia es la representación de la ciudad. Spinello sigue la tradición italiana trecentista representando una ciudad amurallada, con casas y palacios parecidos a los que representaron Giotto o Lorenzetti. Mientras que, en el Chiostro degli Aranci, la ciudad, aunque en su estructura visual aún permanece atada al gótico, es extraña al mundo italiano en su apariencia. Si bien el pintor sigue la costumbre medieval italiana de destacar los edificios del

¹⁹⁵ Bellosi decía en 1990 sobre la *pittura di luce*: “[...] È il superamento della pittura estremamente concentrata e densa di Masaccio per una visione più distesa e ottimistica, in cui i colori si imperlano di luce e la prospettiva diventa uno spettacolo per gli occhi [...]” BELLOSI, Luciano: *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Olivetti-Electa, Milán, 1990, pág. 12.

¹⁹⁶ Domenico Veneziano, mientras pintaba el ciclo de la capilla mayor de Sant'Egidio, pintó para la pequeña iglesia florentina de Santa Lucia dei Magnoli una tabla de gran formato con predela incluida, que por lo tanto tiene una cronología ca. 1440. La tabla representa la *Virgen con el Niño, san Francisco, san Juan Bautista, san Zanobi y santa Lucía* y se conserva en la actualidad en la Galleria degli Uffizi. Su predela original fue dividida y sus partes se conservan en la National Gallery de Washington, en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y en la Gemäldegalerie de Berlín. v. SALMI, 1936, op. cit.; WOHL, Hellmut: *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Phaidon Press, Oxford, 1980; BELLOSI, 1992, op. cit.

¹⁹⁷ Neumeyer citaba en su artículo de 1927 una conversación directa con Erwin Panofsky acerca de este uso de los colores cambiantes y de la luz en los frescos de la Badia. A lo que Panofsky le respondió que se trataba de un fenómeno propio de los períodos de *manierismo* del color y que respondía aquí a un manierismo tardogótico, que dejaba el color de tipo iconográfico del Trecento para emanciparse a través de la luz. “[...] *Die Changeantfarben (Rosa-Grün, Blau-Rot, Rot-Gelb) stellen also eigentlich die Zersetzung der Grundfarbe durch das Licht dar, die sogenannte Aufhellung. Doch treten sie, von ihrer eigenen Bedeutung sich emanzipierend, mit Vorliebe in den Manierismen der einzelnen Stile auf [...]*” NEUMEYER, op. cit., pág. 30.

recinto murario con colores vivos como el rojo o el amarillo, la tipología de ellos es impropia de la pintura italiana. La arquitectura de los vetustos edificios con sus almenas y torres puntiagudas nos remite a un mundo ajeno al italiano, un mundo mucho más cercano al románico portugués. Ciertamente, las arquitecturas medievales fortificadas de la escena del Chiostro degli Aranci parecen mucho más cercanas a las soluciones arquitectónicas del Románico portugués del tiempo de la Reconquista, marcado sobre todo por la fortificación de los edificios religiosos. De este modo la visión del fresco se asemeja a la visión de una ciudad portuguesa de aquel momento como Évora o Coímbra, tal como indicaba Longhi¹⁹⁸. Con verdad Longhi apuntaba el nombre de las dos ciudades. En la escena, una torre redonda de color rosa y cubierta cónica con pequeñas torres adosadas podría corresponderse con la arquitectura del Címborio de la Catedral de Évora.¹⁹⁹ El carácter de las arquitecturas representadas en el fresco es a la vez equiparable con soluciones arquitectónicas de ámbito portugués como las de la Catedral Vieja de Coímbra²⁰⁰ o el Convento de Cristo en Tomar.²⁰¹ Este es un primer punto que nos indica la presencia de elementos de otra cultura no italiana en el fresco de la despedida de san Benito de su ciudad natal y que permite reforzar la teoría que aflora de los documentos sobre el pintor portugués Consalvo y su autoría de los frescos.

Pero esta no es la principal diferencia con San Miniato, porque al separar la vista de la ciudad fortificada vemos una amplitud del paisaje que poco

¹⁹⁸ “[...] *l'aria stranamente esotica delle architetture, che mi sembrano assomigliare più agli edifici medievali di Evora e di Coimbra, che non a quelli di Firenze [...]*”. LONGHI, 1952, op. cit., pág. 34.

¹⁹⁹ La construcción de la Catedral de Évora en Portugal se inició en 1186, posteriormente consagrada en 1204 y acabada en 1250. Fue completamente construida en granito y representa la transición arquitectónica entre el Románico y el gótico portugueses. Todo su exterior conserva su imagen original.

²⁰⁰ Llamada en portugués *Sé Velha de Coimbra* (Catedral Vieja de Coimbra) se empezó a construir en 1139 bajo la dirección del llamado maestro Roberto, de origen francés. Hoy es uno de los edificios románicos más importantes de Portugal, por ser uno de los que ha conservado mejor su imagen exterior casi intacta. Conserva el típico aspecto de la arquitectura religiosa portuguesa del románico de la época de la Reconquista, asemejándose a una fortaleza. Su ábside románico no ha sufrido cambios de aspecto y su torre o cimborrio mantiene su aspecto original menos en la cúpula superior que es barroca.

²⁰¹ El gran Convento de Cristo, patrimonio de la humanidad, fue fundado en 1162 por la Orden Templaria. El monasterio ha sufrido muchas reformas a lo largo de los siglos, pero su Girola o Oratorio de los Templarios, que reproduce la planta arquitectónica del Santo Sepulcro de Jerusalén, conserva aún sus características románicas. Las posteriores ampliaciones del monasterio lo dotaron de nuevas partes en estilo manuelino, pero la Girola no fue modificada. En el siglo XVI se construyó el claustro grande en estilo italiano.

tiene que ver con el arte de Spinello Aretino. El carácter de la pintura de Spinello, de raíz giottesca, se caracteriza por un paisaje sobrio, sin muchos detalles y sobre todo sin profundidad ni demasiada preeminencia. Por otro lado el paisaje en la escena del Chiostro degli Aranci es también sobrio, pero confiere a la representación pictórica una profundidad y amplitud nunca vistas. Las montañas rocosas podrían recordar soluciones parecidas de Fra Angelico o también la amplitud espacial de Masaccio en el *Tributo de la Moneda*, pero en ningún caso son iguales y aportan un carácter nunca visto hasta el momento en el arte florentino. Las rocas ásperas pueden verse en algunas escenas de Fra Angelico, como en el Bautismo de Cristo de la celda 24²⁰² del convento de San Marco, pero no con la fuerza y la magnitud con la que entran en la escena del claustro de la Badia, cortándola en dos partes. Tampoco el pequeño bosque nos remite a ejemplos florentinos, pero sobre todo el gran mar que irrumpe, detrás de la última roca, en una visión prospectiva hacia un cielo ahora encendido de carmín, por la pérdida de su azul original. El mar se abre confiriendo una profundidad y un sentido del paisaje poco frecuentes en el arte florentino que, como algunos han hecho notar, seguramente influyó en Piero della Francesca. Pero la composición general de la escena, con el amplio mar, las rocas y la ciudad parte indudablemente del fresco del *Encuentro de Joaquín y Ana* de Lorenzo Monaco de la Capilla Bartolini Salimbeni de Santa Trinità,²⁰³ que había sido terminada pocos años antes. Ciertamente algunos elementos del ciclo del Chiostro degli Aranci responden también a la personalidad, de algún modo aún un poco influida por el gótico, del pintor.²⁰⁴ Será recurrente en

²⁰² Tanto la datación de este fresco como el autor son bastante discutidos. Solo Berenson (1896) lo atribuyó directamente a Fra Angelico. Posteriormente todos los autores han coincidido a atribuirlo a un miembro del taller de Fra Angelico. En particular Pope Hennessy (1952) lo atribuyó al pintor que él mismo llamó *Maestro de la Celda num.2*. La cronología puede ser posterior a 1440 o bien anterior, aunque el tipo de rocas y la no presencia de reflejos en el agua podría indicar una cronología simultánea con el Chiostro degli Aranci o como máximo inmediatamente posterior.

²⁰³ Lorenzo Monaco, conocido sobre todo por su labor como miniador y pintor de tablas, pintó entre 1420 y 1425 su único ciclo mural en la llamada Capilla Bartolini Salimbeni de la iglesia florentina de Santa Trinità con escenas de la vida de la Virgen. v. EISENBERG, Marvin: *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

²⁰⁴ Cabe aquí citar lo dicho por Maria do Rosario Gordalina: “[...]A linearidade gótica do contorno das rochas, o gosto trecentesco pelos pássaros, as incongruências perspetivas, não as terá porém Gonçalves bebido em Pires, mas no próprio ambiente cultural florentino, onde Lorenzo Monaco, Giovanni del Ponte e outros “avviano un vero e proprio fenomeno di resistenza gotica”[...]”. GORDALINA, Maria do Rosario: “Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. XV: O caso João Gonçalves” en FARIA PAULINO, Francisco: Álvaro Pires d’Évora: *Um pintor português na Italia do Quattrocento*, Catálogo de la exposición, Arquivos Nacionais Torre do Tombo: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, pág. 83.

el ciclo de la Badia la presencia del agua, del mar y de los fuertes cielos en sus escenas. Uno de los principales logros de este ciclo, el vigor del paisaje. Se sabe por las fuentes²⁰⁵ que la amplitud prospectiva de los paisajes de la Badia se reprodujo en el ciclo de Sant'Egidio, del que fue una de sus principales características. La profundidad y carácter que pudieron tener los paisajes del ciclo perdido de Sant'Egidio, son hoy visibles en el fresco que pintó Alesso Baldovinetti en el Chiostro dei Voti de la Santissima Annunziata.²⁰⁶ A pesar de todo, debe entenderse que el tratamiento del paisaje de la Badia no es directamente equiparable con Sant'Egidio, sino que representa el paso previo que hay entre este y el último Masaccio. Neumeyer hacía notar ya, en 1927, sobre una figura a la izquierda de la escena, que parece ser un pescador, y su posible pertenencia a otra época.²⁰⁷ Es decir, tanto la figura como el perro que la acompaña fueron claramente repintados o inventados en un momento muy posterior por algún pintor o por un "aficionado". A pesar de esto, dicha figura responde a una larga tradición que va desde su presencia en la *Navicella* de Giotto,²⁰⁸ pasando por los frescos de Spinello Aretino en San Miniato al Monte (1388), donde aparece representado en el Milagro del falcastro, hasta el *Cappellone degli Spagnoli* de Santa Maria Novella de Andrea da Firenze,²⁰⁹ donde aparece en una de las

²⁰⁵ Aunque sobre el ciclo de Sant'Egidio habla Albertini en su *Memoriale* o también el Libro d'Antonio Billi, la principal fuente y la más descriptiva es Vasari. El ciclo ocupaba el coro de la iglesia florentina de Sant'Egidio, hoy adosada al Ospedale di Santa Maria Nuova. En 1439 Domenico Veneziano empezaba a pintar el ciclo y con él estaba también el joven Piero della Francesca (un dato que se sabe por un documento del 12 de septiembre de aquel año). Veneziano trabajó en el ciclo hasta 1445. Alesso Baldovinetti, discípulo de Veneziano, terminaría algunas escenas del maestro y entre 1451-53 Andrea del Castagno terminaría el ciclo. En 1594 la capilla fue tristemente destruida y con ella los frescos. En 1938-39 se recuperaron pequeños fragmentos que se exponen en el Cenacolo de Santa Apollonia. v. SALMI, 1936, op. cit.; WEDGWOOD KENNEDY, Ruth: *Alesso Baldovinetti: a critical and historical study*, Yale University Press, New Heaven, 1938; WOHL, 1980, op. cit.; BELLOSI, 1992, op. cit.

²⁰⁶ El luneto pintado por Alesso Baldovinetti en 1460 fue el primero que se pintó en el claustro, que sería posteriormente el "laboratorio" del manierismo florentino. v. WEDGWOOD KENNEDY, 1938, op. cit.

²⁰⁷ NEUMEYER, op. cit., pág. 27

²⁰⁸ Entre 1305 y 1313 Giotto llevó a cabo un gran mosaico por encargo del Cardenal Stefaneschi. El gran mosaico se encontraba en el pórtico oriental de la antigua basílica de San Pedro y abarcaba toda la pared dispuesta hacia el patio situada encima de las arcadas de entrada. Medía aprox. 13 metros por 9 metros y representaba a San Pedro caminando sobre las aguas, popularmente llamada *Navicella*. La obra fue una de las más célebres de Giotto por su emplazamiento destacado pero al construirse la nueva Basílica de San Pedro se trasladó y se perdió casi en su totalidad. Hoy en el interior de la iglesia hay un mosaico barroco que lo sustituye.

²⁰⁹ Entre 1366 y 1367 Andrea da Firenze pintó en la sala capitular del convento de Santa Maria Novella de Florencia un gran ciclo mural, pagado por Buonamico de' Guidalotti, mercader florentino. En una de las velas de la vuelta representó a *san Pedro caminando*

velas del techo, en la escena de la *Navicella*; siempre representada en posición sentada, con un sombrero en pico y pescando.²¹⁰ Una tradición iconográfica que bien podría justificar la inclusión de la figura en el fresco original. Pero lo que se tendría que aclarar es si se trata de una figura repintada o fue completamente añadida *a posteriori*. El análisis de la sinopia de este fresco tampoco revela nada al respecto ya que el área donde se encuentra dicha figura está destruida, lo que podría indicar que el personaje hubiera sido pintado en un siglo posterior, aunque tampoco es posible asegurarlo.

Repercusión posterior

La representación de esta primera escena de la vida de san Benito en el Chiostro degli Aranci supuso, de todos modos, un cambio iconográfico, respecto a la tradición y a San Miniato, que influiría en los futuros ciclos sobre el santo. Iconográficamente, como se ha visto, la escena representada en la Badia parte de su correspondiente en el ciclo de Spinello Aretino en lo que se refiere a la estructura de la composición y sobre todo en la representación de la ciudad. El luneto de la Badia es, a simple vista, como una imagen invertida de la escena de San Miniato, pero en realidad introduce cambios muy importantes que marcaran las futuras representaciones de la escena. En la Badia se introduce un paisaje marítimo de fondo, elemento característico de este ciclo, que será copiado por Sodoma, un siglo después, en su ciclo de Monteoliveto Maggiore. La ciudad natal de san Benito, Norcia, es una ciudad de la Umbría cercada por los Monte Sibilini que le impiden ver el mar y la convierten en una pequeña ciudad montañosa. Por lo tanto, la inclusión del paisaje marítimo en la Badia es probablemente fruto de la imaginación del pintor y de su más que seguro desconocimiento de la ciudad de Norcia. Por otra parte, el seguimiento de Sodoma en este sentido permite concluir que el pintor de Vercelli conocía bien el ciclo de la Badia y se inspiró en él para la realización de esta escena.

Otra innovación iconográfica en la escena de la Badia es la introducción de dos personajes que montan a caballo, san Benito y la nodriza, mientras que en San Miniato era solo el santo que montaba a caballo, y también la inclusión del personaje de espaldas que indica con la mano el movimiento de la escena

sobre las aguas, la escena llamada *Navicella*. Posteriormente, en el siglo XVI, por el uso personal que hizo Eleonora de Toledo de dicha capilla se pasó a llamar *Cappellone degli Spagnoli*. v. DIECK, Margarete: *Die Spanische Kapelle in Florenz: Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella*, Lang, Frankfurt am Main-Berna-Nueva York, 1997.

²¹⁰ Véase en relación a esto: KÖHREN-JANSEN, Helmtrud: *Giottos Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein, 1993.

y que se interpreta aquí como una doble imagen alegórica del santo y también como la figura de un posible acompañante. Estas dos novedades se repiten en Monteoliveto, donde el movimiento del caballo blanco del santo tiene un movimiento de raíz leonardiana que se aleja de la rigidez de la Badia, pero por otro lado el asno de la nodriza es igual de rígido que en la Badia y realiza un movimiento con la pata idéntico que el caballo del mismo personaje en la escena del Chiostro degli Aranci. Sodoma también introduce el personaje en primer término que indica el fluir del movimiento en la escena como en la Badia pero dotándolo aún de más movimiento. Del mismo modo, la puerta oscura de la ciudad de Norcia parece igual en el Chiostro que en Monteoliveto, aunque la ciudad en Monteoliveto ni tan solo se intuye, porque la escena equestre es el centro de la composición.

Asimismo, Antonio Solario²¹¹ en su ciclo mural de la vida de san Benito que decora el llamado Chiostro del Platano en Nápoles, demuestra su conocimiento del ciclo mural de San Miniato y del Chiostro degli Aranci en Florencia en la primera escena que representa. La escena representa el viaje del santo de Norcia a Roma junto a la nodriza y al padre y por lo tanto la iconografía cambia un poco. El paisaje ha cambiado completamente pero la presencia de dos caballos sigue en pie y también la de los dos personajes que guían la comitiva, en este caso más inspirados en San Miniato.

²¹¹ Antonio Solario (Civita d'Antino, 1465 circa – Nápoles, 1530), llamado *Il Zingaro* y que no debe confundirse con el leonardiano Andrea Solario, pintó entre 1500 y 1514 en la *Abbazia dei Santi Severino e Sossio* de Nápoles un gran ciclo sobre la vida del santo, de 20 escenas de gran formato (2 destruidas y el resto en mal estado de conservación hoy en día), en el llamado Chiostro del Platano, porque, según la tradición, san Benito plantó allí el gran platano que lo preside, abatido durante la Segunda Guerra Mundial y vuelto a crecer hoy de una de sus raíces. El monasterio, así como el claustro, son hoy la sede del Archivio di Stato di Napoli. v. D'ALOE, Stanislao: *Le famose pitture dello Zingaro nel chiostro del Platano di S. Severino in Napoli*, s.n., Nápoles, 1846; PANE, Roberto: "Gli affreschi di Antonio Solario nel chiostro del Platano" en *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. 2, Edizioni di Comunità, Milán, 1977.

3.1.2.- Primer milagro de san Benito: El garbillo roto (galería Norte, segundo luneto Este)²¹²

El siguiente lunto representa el primer milagro del santo antes de su retiro eremítico, el *Milagro del garbillo roto*. Milagro que incide en el papel central de la oración como método de formación del futuro monje o eremita, más que en el fruto del milagro. Este hecho es destacado en la representación pictórica de la Badia dando centralidad a la escena en la que el santo ora delante del garbillo. Un detalle que muy a menudo no aparece en otras representaciones del milagro. Esta es una escena común con el ciclo de Spinello Aretino, quién la introduce por primera vez en un ciclo sobre el santo. El pintor de la Badia de todos modos se desvincula del esquema de Spinello y reformula toda la composición. Aunque en el fondo la distribución compositiva es de raíz medieval, con la organización simultanea de tres momentos distintos de la *Storia*. Por otro lado, el trabajo de la luz se acerca a las soluciones pictóricas surgidas de Masaccio.

La escena representa, siguiendo la tradición, el primer milagro del santo, uno de los más populares. Mientras san Benito y su nodriza se encaminaban hacia el desierto, pasaron por la ciudad de Effide,²¹³ donde forzados por la caridad y el buen acogimiento de sus habitantes, *multisque honestioribus viris charitate se illic detinentibus*, decidieron quedarse un tiempo en ella. Un día la nodriza pidió prestado a una vecina un garbillo, *capisterium*, para cribar el trigo y habiéndolo dejado sobre una mesa cayó al suelo rompiéndose en dos pedazos. La nodriza preocupada rompió a llorar y el joven Benito, compasivo, se puso a orar y consiguió devolver la criba a su estado original. El milagro sorprendió al pueblo de Effide que orgulloso colgó el objeto en la entrada de la iglesia de San Pedro de dicha ciudad, momento en que el joven Benito aprovechó para marcharse, huyendo de tal alboroto y dejando la nodriza, retirándose solo al *desierto* de Subiaco.²¹⁴

En el presente episodio pictórico del claustro el pintor se alejó de la iconografía y del esquema compositivo que Spinello Aretino había trazado en la misma escena de su ciclo de la sacristía San Miniato al Monte (1388). Fue Spinello el primero en representar este milagro en un ciclo mural. En la Badia el pintor reelaboró por completo la narración del milagro. Aunque

²¹² La escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra B.

²¹³ Hoy llamada Affile y situada a ocho kilómetros de Subiaco y a 684 metros sobre el nivel del mar.

²¹⁴ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

aquí, a pesar de la escena anterior, san Benito parte de su ciudad natal, la narración es compositivamente más cercana a los esquemas medievales. En la escena se representan cuatro momentos distintos del milagro, pero ahora se encuentran claramente separados y sin ningún nexo de unión entre ellos y por lo tanto más cercanos al modo de narración medieval, aunque en los volúmenes y las formas el pintor se muestra en esta escena más avanzado que en la anterior.

La narración de la escena en el Chiostro degli Aranci es compleja. Empieza en el ángulo superior derecho, donde se ve, muy pequeño, a san Benito a caballo precedido otra vez por una figura que carga un fardel en sus hombros, justamente en el momento previo a entrar en la ciudad de Effide. El siguiente episodio sería la rotura del garbillo, pero este momento no aparece representado en la escena. Por lo que la narración sigue en el ángulo superior izquierdo, donde se encuentra san Benito, también muy pequeño, rezando solo en un lugar apartado fuera de la ciudad. A partir de aquí, la narración se traslada al primer plano izquierdo donde dentro de una habitación se ve al santo rezando enfrente de la criba rota y a la nodriza enfrente en posición desconsolada. Según lo contado por Gregorio Magno, Benito al ver llorar a la nodriza se aisló momentáneamente para retirarse a orar, un hecho que se quiso remarcar en la Badia a través de la inclusión de un segundo plano en el que el santo aparecía rezando solo y apartado. Este hecho, a pesar de representarse en el segundo plano, da una dimensión más profunda al milagro del santo. Aunque el milagro fuera uno de los más populares del santo, para acentuar el carácter didáctico-monacal del ciclo, se reforzó el papel que tenía la oración para la culminación del milagro. De este modo el fresco destacaba que lo más importante del milagro, no era la curiosidad del garbillo roto y vuelto a su estado original, sino que el santo había demostrado por vez primera su capacidad y poder de oración. Algo que era importante para aleccionar sobre todo a monjes novicios.

Después de dicha escena la narración finaliza en el exterior de la ciudad de Effide, en el primer plano derecho, donde un grupo de ciudadanos adora con fervor el garbillo ya colgado sobre la puerta de la iglesia. La utilización de este tipo de narración consecutiva provoca que en la escena se repitan algunos motivos en varios momentos, lo cual supone un ejercicio compositivo de gran interés. Al fondo, enfrente del pequeño san Benito que se dispone a entrar, aparece una gran ciudad amurallada donde se ve una gran iglesia con su campanario, enfrente un palacio renacentista y un

gran edificio circular. En la habitación donde Benito ora junto a la nodriza una puerta entreabierta nos muestra otra vez, pero más cerca, el edificio circular y una parte del palacio contiguo. Mientras que la iglesia que se levanta a la derecha de la escena, con la criba colgando en su fachada, recuerda a la lejana iglesia que se ve dentro del recinto de las murallas. Un ejercicio pictórico que es novedoso y de gran valor.

La ciudad que el pintor representa a lo lejos es esta vez más italiana. Las murallas y la iglesia o sobre todo el palacio, parecen mucho más concordes con la tradición arquitectónica italiana, respecto al anterior fresco. En cambio, el edificio circular del que se ha hablado primero podría entenderse arquitectonicamente en un contexto extraitaliano. Es posible poner en paralelo el edificio representado y soluciones arquitectónicas portuguesas como el ábside y la torre románica de la catedral vieja de Coimbra. Hoy en día la caída, cada vez más acelerada, de los pigmentos casi no permite distinguir algunos de los edificios que el pintor concibió en la parte izquierda de la ciudad, en la que apenas se aprecia algún palacio más, de tipo florentino, y un singular edificio del que Neumeyer habló en 1927²¹⁵. Neumeyer reconoció en el edificio una posible recreación de la cúpula de Brunelleschi de la catedral de Florencia, aunque él mismo dudaba, porque no entendía la presencia de la linterna de la cúpula en el fresco, ya que esta fue inaugurada *a posteriori*.²¹⁶ A pesar de esto, en lo que podemos apreciar hoy del edificio, parece que este no es más que una recreación sobre la cúpula que había sido inaugurada justamente en 1436, seguramente el mismo año en el que se pintó esta escena, pero no una reproducción fiel. De todos modos, la duda de Neumeyer tampoco es del todo lógica porque ya Andrea da Firenze pintó, entre 1366 y 1369, en el fresco de la *Iglesia Militante y Triunfante* del *Cappellone degli Spagnoli*, la catedral de Florencia con cúpula y linterna incluida, 50 años antes de la construcción de la cúpula de Brunelleschi. Otro detalle curioso del paisaje de fondo, en el que vuelve a aparecer el mismo tipo de rocas que en la

²¹⁵ “[...] Eine Stadt mit Mauer, auf die gerade ein Reiter und ein Fußgänger zustreben. Inmitten der Häuser der Dom mit seiner Kuppel und Lanterne, die der Florentiner Domkuppel allerdings in hohem Maße gleicht [...]” NEUMEYER, 1927, op. cit., pág. 29.

²¹⁶ La cúpula de Brunelleschi se construyó entre 1420 y 1436. El 25 de marzo de 1436 la cúpula fue consagrada por el Papa Eugenio IV con la presencia de más de doscientas mil personas. En 1437 se empieza la construcción de la linterna según el modelo realizado en 1432 por Brunelleschi, los trabajos durarían hasta 1471. La bola dorada, realizada por Andrea del Verrochio, y el crucifijo fueron instalados el 30 de mayo de 1471. Véase: FANELLI, Giovanni y Michele: *La Cupola del Brunelleschi. Storia e futuro di una grande struttura*, Mandragora, Florencia, 2004.

primera escena, es un pequeño río que transcurre hacia la ciudad y por el que corren diminutos barquillos de vela. El pequeño torrente por el que fluyen las barcas, según Neumeyer,²¹⁷ recuerda el detallismo de Domenico Veneziano del paisaje de fondo de su *tondo* de la *Adoración de los Magos* de la Gemäldegalerie de Berlín (ca. 1440).²¹⁸ Veneziano representó un lago o mar de aguas muy claras en el que surcaban algunos pequeños barcos que evocan claramente los que representó el pintor de la Badia.

En el centro del fresco, como se ha dicho, aparecen san Benito y la nodriza dentro de una habitación. El pintor construyó una estancia de gran tamaño con dos pilastras frontales que siguen la tipología arquitectónica del claustro. Es pues la primera vez que aparece un elemento claramente renacentista en el ciclo. A pesar de esto la organización espacial de la cámara está aún más ligada a la tradición gótica de representar los espacios interiores como una caja de zapatos, algo que ya hizo notar Neumeyer.²¹⁹ La habitación aparece como un escenario forzoso en medio de la composición del fresco, una caja enorme y desacorde con el resto. Pero, aún y esto, hay ya un trabajo de perspectiva bastante avanzado, en la pequeña mesa delante del santo y sobre todo en los edificios que asoman a través de la puerta abierta que igual que la calle de la ciudad se acercan a las soluciones de Masaccio en la capilla del Carmine (1423-28). Así como en la primera escena del claustro el pintor supo aplicar las nuevas soluciones pictóricas que Masaccio había conseguido en la capilla Brancacci (1423-28), esta vez lo hizo en el campo de la perspectiva. La calle que se abre geométricamente hacía una poco lograda y seca pared final, con sus edificios, recuerda las calles de Masaccio de los episodios de *san Pedro curando con su sombra* o de *san Pedro y Juan distribuyendo la limosna* de la pared del altar de la capilla Brancacci (1423-28). Pero el pintor de la Badia demostró en esta escena una cierta dificultad para el trabajo de estos primeros planos en perspectiva. Parece que el pintor de la Badia sabía trabajar mejor el paisaje y el detalle pequeño.

²¹⁷ NEUMEYER, 1927, op. cit., pág. 29.

²¹⁸ Según Ames-Lewis este *tondo* fue pintado por Veneziano como “carta de presentación” para ser contratado por Cosimo de’ Medici. AMES-LEWIS, Francis: “Domenico Veneziano and the Medici”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, págs. 67-90.

²¹⁹ “[...] Einen solchen Raum möchte ich Kastenraum nennen, weil er von allen Seiten zur Darstellung gebracht wird und nun wie ein Block, ein Würfel, ein Kasten im Bildraum steht [...]” NEUMEYER, op. cit., pág. 29.

Pero, otra vez, donde demuestra un dominio más grande de la técnica es en el trabajo de la luz, que resulta aún innovador y es aplicado con delicadez y sutilidad. La tierna luz que forma el rostro velado de la nodriza o el elegante moldeado del vestido y la figura del joven Benito, son muestras de un trabajo experto y que consigue acercarse a las soluciones lumínico-pictóricas usadas por Fra Angelico o Paolo Uccello en el mismo momento. Por otra parte, en este fragmento el pintor usó la composición espacial habitual de las anunciaciones a la Virgen, la nodriza separada y en primer plano parece ser el ángel anunciante de un san Benito recogido en su plegaria. No extrañamente Piero della Francesca pintaría en su ciclo mural de la iglesia de San Francisco de Arezzo²²⁰ una Anunciación a la Virgen, en la que la Virgen recuerda, de lejos, a la nodriza del Chiostro degli Aranci. En este hecho se muestra por primera vez en el ciclo mural de la Badia una voluntad de equiparar la iconografía de san Benito con la iconografía tradicional de Cristo y la Virgen, una característica que es propia del ciclo del Chiostro degli Aranci. Dicha asimilación dotaba a san Benito de un carácter casi divino y permitía dar solidez a su iconografía. En el caso del presente fresco la iconografía del santo se transforma y equipara a la de la Virgen en su momento de la Anunciación. Dicho paralelismo permite comparar el poder de la oración profunda de Benito con el papel central que tiene la oración en el momento en que la Virgen recibe el anuncio del ángel.

En la calle un grupo de siete ciudadanos adora el garbillo milagroso. Dicho grupo es también uno de los mayores ejemplos de la pintura lumínica del ciclo. Los seis personajes forman un grupo compositivo compacto gracias a los leves gestos de sus manos. Otra vez, nos encontramos con la idea del *Fließendes Profil* de Neumeyer, una figura de espaldas entra en el grupo para darle fuerza y compactarlo, dándole también un cierto movimiento con su mano derecha que señala al garbillo colgado encima de ellos. Otro personaje enfrente cierra el círculo haciendo una señal con la mano para indicar, al grupo detrás de él, el interés del objeto colgante. Los tres personajes detrás, por otro lado, se unen a través de la mirada cerrando el

²²⁰ Piero della Francesca pintó entre ca. 1447 y 1451 su obra más célebre, el ciclo mural de la capilla del coro de la iglesia aretina de San Francisco. El ciclo representa la leyenda de la Vera Cruz, con padres de la iglesia y santos de la Orden franciscana. El ciclo había sido empezado por Bicci di Lorenzo, al que se atribuyen algunos de los padres de la vuelta, algunos de los santos de los muros laterales y el Juicio Final que corona la capilla. La datación de los frescos de la capilla es aún muy discutida. v. CENTAURO, Giuseppe: *Piero della Francesca: Commitenza e pittura nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo*, Lalli, Poggibonsi, 2000; PAOLUCCI, 1990, op. cit.; BERTELLI, 1992, op. cit.; LIGHTBOWN, Ronald: *Piero della Francesca*, Abbeville Press, Nueva York, 1992.

grupo²²¹. El trabajo de los vestidos a través de la luz y del color es digno de elogio. El rico estampado del personaje de espaldas y la sensibilidad del trazo del vestido rojo del hombre de perfil confieren al grupo un vistoso colorido que recuerda otra vez al cobrador de impuestos del *Tributo* de Masaccio (1423-28). El pintor supo aplicar el gran resultado conseguido por Masaccio en dicho personaje, sobre todo en la labor efectuada a través de la luz que moldea las medias de los dos personajes. El principal hallazgo de Masaccio en su personaje fue el de crear una figura dándole volumen a partir de la luz, algo que le daba también agilidad y movimiento a la escena y esto fue bien entendido por el maestro del Chioistro degli Aranci. A parte de esto, las figuras de perfil y de espaldas de los dos primeros personajes recuerdan claramente el volumen y el color de los dos personajes pequeños de espaldas que aparecen en la *Presentación de la Virgen al Templo* (1434-36) del ciclo de Paolo Uccello en la catedral de Prato.²²² Pero en la escena de la Badia aparece por primera vez un recurso pictórico de gran importancia para la evolución de la pintura del Renacimiento, la sombra. Vemos por primera vez la utilización de la sombra como recurso pictórico detrás del garbillo colgante. El empleo de este recurso demuestra otra vez el buen conocimiento que tenía el pintor del claustro, de los frescos del Carmine de Masaccio (1423-28). Masaccio había empleado en sus escenas de la capilla Brancacci, por primera vez en la pintura, la sombra como recurso pictórico

²²¹ Vasari elogió los efectos conseguidos por Masaccio en el grupo principal del *Tributo* de Masaccio a través de los gestos y las miradas: “[...] e’ vi si conosce lo ardore di San Pietro nella dimanda e la attenzione de gli Apostoli nelle varie attitudini intorno a Cristo, aspettando la risoluzione con gesti sì pronti che veramente appariscono vivi [...]” VASARI, 1971, op. cit., vol. 3, pág. 131 (edición Torrentiniana, 1550). Cabe mencionar aquí lo dicho Berti sobre los efectos conseguidos por Masaccio a través de la gestualidad: “[...] Ma negli anni ad apertura di secolo ancora più urgente e centrale doveva sembrare la necessità di adeguare i codici figurativi alle crescenti esigenze di varietà, di espressività, di mimetismo naturalistico, di verosimiglianza emotiva e psicologica che venivano dalla società e dalla cultura moderne. Insomma, se era necessario dare ordine al mondo della rappresentazione, ancora più necessario era riempirlo, prima, di emozioni e di affetti [...]” BERTI, Luciano; PAOLUCCI, Antonio: *L’età di Masaccio: Il primo Quattrocento a Firenze*, cat. exp., Palazzo Vecchio, 7 de junio - 16 de septiembre de 1990, Electa, Milán, 1990, pág. 22.

²²² Una vez terminado el ciclo mural con episodios de la vida de san Benito que Paolo Uccello pintó en el Monasterio de Santa Maria degli Angeli de Florencia, el pintor empezó a pintar posiblemente el ciclo mural de la Capilla dell’ *Assunta* de la Catedral de Prato. El ciclo está formado por escenas de la vida de la Virgen y de san Esteban, a la vez que tiene muchas partes decoradas con santos y bustos varios. La cronología en la que Uccello pintó el ciclo ha sido muy discutida, aunque puede situarse alrededor de 1434 y 1436. Según Bellosi no puede ser anterior a 1445. Es de suma importancia dicha cronología para la comprensión del ciclo de la Badia, porque si la capilla hubiera sido finalizada en 1435, datación propuesta por ejemplo por Borsi, supondría un antecedente del ciclo degli *Aranci*. A pesar de que su finalización en 1436 supondría, en vez, una contemporaneidad de los dos ciclos. v. POPE-HENNESSY, 1969, op. cit; PADOA RIZZO, 1997, op. cit.; BELLOSI, 1992, op. cit.; BORSI, 1993, op. cit.

derivado del trabajo inteligente de la luz, mostrando su mejor ejemplo en el gran entramado de sombras del *Tributo de la Moneda*.

Por otro lado, una figura femenina del grupo, que surge detrás del muro de la iglesia, cautivó la atención de Sara Bonavoglia en 1998. La historiadora creyó ver en dicha figura una influencia de la sibila Cumana del Políptico de Gante de Jan van Eyck²²³. Según Bonavoglia, el pintor flamenco había retratado a la reina Isabel de Portugal al natural durante su estancia en Lisboa, un retrato hoy perdido. Pero posteriormente, ya en Flandes, van Eyck volvió a plasmarla en el Políptico. De aquí Bonavoglia consideró que el tocado que lleva la figura en el fresco del Chiostro degli Aranci, responde al tocado que van Eyck puso a la reina en el Políptico de Gante. Una tesis que, como se ha dicho en otra ocasión, parece un poco difícil de sustentar, ya que, a pesar de que los dos tocados no son exactamente iguales, seguramente este tipo con perlas no era algo único de Portugal.

Repercusión posterior

Lo más relevante de la escena de la Badia es sin duda, como se ha apuntado, la renovación compositiva respecto al episodio representado por Spinello Aretino (1388), que no había sabido resolver muy bien la narración del complicado milagro. La solución narrativa del pintor del Chiostro degli Aranci, se inspira en la escena de Spinello en lo básico, dividiendo la escena en dos partes que narran dos momentos esenciales de la *Storia* pero confiriendo al espacio pictórico una mayor libertad visual e introduciendo la perspectiva. El esquema bipartido usado en el luneto de la Badia fue de suma importancia para los ciclos posteriores, ya que tanto *Sodoma* en su composición de Monteoliveto Maggiore (1505-08) como *Il Zingaro* en su composición del Chiostro del Platano de Nápoles (1500-14), utilizaron el esquema compositivo dual del fresco de la Badia. Realmente, fue un gran hallazgo la solución de representar la rotura y la plegaria de Benito en un interior a la derecha y la calle alborotada de Effide a la izquierda con la iglesia y el garbillo colgante. Tanto el uno como el otro usaron dicho esquema, manteniendo sobre todo la estructura cuadrada de la habitación interior con su columna y la puerta detrás. Fue esta la escena en la que Sodoma dio aún más juego introduciéndose a sí mismo en ella, en un autorretrato que ocupa el eje central de la composición.

²²³ BONAVOGLIA, 1998, op. cit., págs. 66-67.

Las dos representaciones posteriores, la de Monteoliveto y la de Nápoles, tienen un origen claro en el esquema pictórico de la escena del Chiostro degli Aranci y sobre todo en la especial renovación iconográfica de este: san Benito no hace un milagro sin más en la Badia, sino que la plegaria, como elemento central, permite que el milagro suceda. La fuerza de la plegaria, que es el primer paso para la vida religiosa y eremítica del santo y de cualquier monje o sacerdote, y la fe en ella, obra milagros. Este mensaje que en la Badia es el centro de la representación y recobra una fuerza que no tenía en representaciones anteriores, como la de San Miniato, es retomado en los dos ciclos citados con la misma centralidad y potencia.

3.1.3.- El Retiro a Subiaco (galería Norte, tercer luneto Este)²²⁴

Después del Milagro del garbillo roto, en el Chiostro degli Aranci, la narración de la vida de san Benito continúa con una escena donde se representan varios momentos del retiro del santo a la gruta de Subiaco. Al dejar la ciudad de Effide, el joven Benito, se dirige hacia las montañas del valle del Aniene donde quiere retirarse a una vida eremítica. En el camino hacia la montaña el santo se encuentra con el monje Romano que le impondrá el hábito monástico y le indicará el sitio donde poder retirarse. San Benito se retiró en el interior de una pequeña gruta, llamada en italiano *speco*, donde viviría unos 3 años. Durante este tiempo el monje Romano acudía habitualmente, escapándose de su monasterio, a la gruta para llevar comida al santo. Romano hacía llegar la comida al santo a través de una cesta que ataba a una cuerda y a una campanilla que servía de aviso a Benito para recogerlo. Pero un día el demonio rompió la campanilla y Romano tuvo que buscar otros métodos. Fue en este momento que, el día de Pascua, el Señor avisó a un sacerdote que, lejos de la gruta, preparaba la comida para celebrar la festividad, para que cogiera la comida y la fuera a compartir con el eremita Benito que vivía solo en el diminuto *Speco*.²²⁵

El retiro eremítico del santo a Subiaco es una de las escenas más representadas de toda la iconografía de san Benito. Dicha representación se encuentra en el ciclo mural del Magister Conxolus del Sacro Speco en Subiaco (ca.1385),²²⁶ en el fresco de Taddeo Gaddi del refectorio de Santa Croce de Florencia (ca.1330-40),²²⁷ en el ciclo de Spinello Aretino de San Miniato al Monte (1388), en el de Filippo

²²⁴ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra C.

²²⁵ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

²²⁶ La representación del episodio del Retiro eremítico de san Benito se representó en el ciclo del Magister Conxolus de Subiaco, iglesia inferior, a la vez que también aparece en el ciclo de escuela umbría del siglo XV de la iglesia superior. El Sacro Speco o Monasterio de San Benito construido a partir del siglo XII sobre la gruta donde Benito pasó sus primeros años de vida monástica, alberga dos ciclos murales sobre la vida del santo. El primero, que ocupa la iglesia inferior, fue pintado durante los últimos años del Trecento por el Magister Conxolus, nombre que reza en una inscripción de un fresco que representa en el mismo lugar la Virgen con el Niño. En la iglesia superior, durante el siglo XV y el XVI, maestros de escuela umbra pintaron otro ciclo con episodios de la vida del santo. v. EGIDI, Pietro; GIOVANNONI, Gustavo; HERMANIN, Federico: *I Monasteri di Subiaco: Notizie Storiche, L'Architettura, Gli Affreschi*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1904; GIUMELLI, Claudio: *I Monasteri Benedittini di Subiaco*, Silvana, Milán, 1982.

²²⁷ Entre 1330 y 1440 Taddeo Gaddi pintó la pared de la cabeza (Oeste) del refectorio del convento de Santa Croce de Florencia. La pared está decorada con un gran fresco que representa el *Árbol de la Cruz* y que está circundado de varias escenas de tamaño más pequeño: *Retiro eremítico de san Benito*, *Jesús y el fariseo*, *san Francisco recibe las estigmas* y un episodio de la vida de san Luis de Tolosa. La parte inferior está decorada con el célebre fresco de Taddeo Gaddi que representa la santa Cena. v. BALDINI, Umberto; NALDINI, Bruno: *Santa Croce: Kirchen, Kapellen, Kloster, Museum*, Urachhaus, Stuttgart, 1983.

Filippelli de la Badia a Passignano (1483-85), en el ciclo de Monteoliveto Maggiore (1503-08) y en el Chiostro degli Aranci (1436-38). La tradición narrativa medieval de la escena había utilizado el recurso de juntar en ella varios momentos de la historia de Gregorio Magno. Principalmente, se juntaba la representación de la imposición del hábito al santo, con la representación de san Benito aislado en su celda con el monje Romano que le acerca la comida mediante su peculiar invento y, por último, con la representación del sacerdote que se disponía a celebrar la Pascua, sorprendido por la orden divina. De este modo se concentraban, en una sola escena casi todos los principales momentos de la narración de Gregorio sobre la solitud del santo en el *Speco*, dando así una dimensión mayor al esfuerzo eremítico de san Benito. Pero sobre todo, este modo de narración se correspondía con una tipología que gustaba a los pintores de la época y que fue muy representada, la Tebaida o Historia de los primeros eremitas. Así, de alguna manera, se conseguía poner a san Benito al lado de estos primeros eremitas que eran a la vez los padres del monaquismo, por lo cual el santo se equiparaba a ellos como un seguidor del modelo de vida ascética que habían sentando y a la vez como segundo padre, junto con ellos, del monaquismo.

La Tebaida fue una de las escenas más representadas por los pintores tanto del Trecento como del Quattrocento, algo que se explica por la gran difusión que tuvieron durante las dos épocas los *Verba Seniorum*. Las *Verba Seniorum* eran un compendio de libros que contenían los dichos de los primeros eremitas. La difusión en formato manuscrito durante el Trecento fue enorme y los principales monasterios de Europa se procuraron un ejemplar. En el campo de la pintura el interés no fue menor y durante el Trecento encontramos uno de sus mayores ejemplos en la Tebaida monumental del *Camposanto* de Pisa;²²⁸ mientras que en el Quattrocento la escena fue pintada por varios pintores.²²⁹ La misma Badia Fiorentina tuvo un fresco de la Tebaida, cuyos restos no permiten saber demasiado sobre su composición original.

²²⁸ La Tebaida monumental del Camposanto de Pisa es un fresco que junto con el Triunfo de la Muerte y algunos otros frescos forma parte de la obra que se atribuye al llamado *Maestro del Trionfo della Morte*, un término acuñado por Henry Thode. De todos modos, se han atribuido los frescos tanto a Buonamico Buffalmacco como a Francesco Traini en un complejo estado de la cuestión. Su cronología se encuadra en el primer cuarto del siglo XIV. v. BELLOSI, Luciano: *Buffalmacco e Il Trionfo della Morte*, Einaudi, Torino, 1974 (republicado por: 5 Continents Editions, Milán, 2003).

²²⁹ Se trata de *Tebaidas* pintadas sobre tabla. En la Galleria degli Uffizi se conserva una de estas tablas. Una tabla originariamente atribuida a Gherardo Starnina y que según atribución de Roberto Longhi pertenece a la actividad de Fra Angelico al entorno de 1420 y que aparecería representada en el inventario del palacio de los Medici de 1492. Otra tabla, conservada en la Galleria dell'Accademia, es una obra clara de Paolo Uccello aunque su cronología es muy discutida. Borsi (1992) considera la obra de Uccello en una cronología entre 1460-65. Otra *Tebaida* atribuida a Fra Angelico y de factura muy menor se conserva en el Museo de Budapest. v. MALQUORI, Alessandra: *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Centro Di, Florencia, 2012; MALQUORI, Alessandra: *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, Centro Di, Florencia, 2013.

En el Chiostro degli Aranci la escena sigue el sistema narrativo de la anterior, usando el recurso de incluir varios momentos narrativos en un solo escenario. El pintor, por lo tanto, continúa aquí anclado a los recursos narrativos del Trecento, sobre todo por la articulación y la composición del conjunto que resulta demasiado robusto y pesante. La escena queda dividida por una gran masa de rocas que sirven para articular los diversos episodios que el pintor introduce en ella. Así, en esta escena, como en la primera, el pintor hace uso del recurso de las rocas como elemento compositivo para dividir y dar más profundidad al fresco. Esta vez la narración empieza a la derecha, donde el monje Romano da el hábito al joven Benito, pasando después al medio de la escena donde el eremita Benito recibe la cesta que Romano le envía desde lo alto de las rocas, mientras el demonio aprovecha para romper la campanilla. Finalmente, el lado izquierdo de la composición queda ocupado, otra vez, por una habitación fingida donde un sacerdote se dispone a celebrar la Pascua mientras un ángel aparece desde lo alto.

El pintor del claustro usó esta vez dos fuentes diferentes para construir su fresco, el lado izquierdo con el sacerdote disponiéndose a celebrar la Pascua y el san Benito eremita, se inspira claramente en el fresco de Taddeo Gaddi de Santa Croce (1330-40). Mientras que el momento en el que Romano da el hábito a Benito es sacado directamente de la escena de Spinello en San Miniato (1388). En este caso pero, Spinello Aretino había dividido la historia eremítica del santo en dos frescos diferentes, en uno aparecían las dos escenas con Romano y en el otro la escena con el sacerdote, incluyendo en este caso una segunda narración donde san Benito celebra ya la Pascua con él. Siguiendo la primera escena de San Miniato el pintor de la Badia reprodujo la disposición de los dos personajes, Romano y Benito, pero quitando toda referencia arquitectónica. En la escena de la Badia el monje Romano y el joven Benito se encuentran aislados a la derecha delante de la masa rocosa, sin tender ningún tipo de nexo con el resto de la escena. Spinello Aretino había incluido la arquitectura del monasterio de Romano y había situado la escena a los pies del monte al que se dirigía el santo. De este modo, siguiendo lo contado por Gregorio y representado por Spinello, en la Badia parece también que los dos personajes estén situados a los pies de la gran masa rocosa, donde el santo debería iniciar después el camino hacia la gruta. Allí el joven Benito postrado a los pies de Romano recibe el hábito monacal. Es importante aquí resaltar la presencia por primera vez del hábito negro en el ciclo de la Badia, algo que es distintivo de este ciclo. El ciclo del Chiostro degli Aranci es el primer mural dedicado a la vida de san Benito donde el santo está representado con el hábito negro.²³⁰

²³⁰ En su origen todos los monjes benedictinos iban vestidos con hábito negro, pero algunas de sus congregaciones para diferenciarse del resto usaron el blanco. Estas fueron la congregación Camaldulesa, la del Císter y la Olivetana, todas las otras usaban el hábito negro. Las congregaciones que usaban el hábito negro eran llamadas en Italia

Tanto la figura del santo como la de Romano destacan por la morbidez del trazo y el suave moldeado de los rostros, algo que constituye el primer indicio en el ciclo de una influencia del arte de Fra Angelico. En este caso la figura de Benito, con su rostro angelical recuerda sobre todo el trazo facial y cromático de las dos figuras de la *Anunciación a la Virgen* de la celda núm. 3 del convento de San Marco,²³¹ así como la posición de humildad de san Benito también se acerca a dicho fresco. Dicha influencia de la tipología compositiva de las anunciaciones a la Virgen, también se manifiesta en uno de los fragmentos del ciclo mural que pintó Paolo Uccello, en el claustro de San Miniato al Monte.²³² En este fragmento, que sigue la composición de las anunciaciones a la Virgen, un monje es asistido en su oración por un ángel sedente, cuyo rostro angelical recuerda también al trato lumínico del rostro de Benito en el luneto de la Badia. El mismo trato lumínico de estos dos rostros encuentra su perfección en el rostro irradiado de luz de la santa Lucia que Domenico Veneziano pintó en la tabla para la iglesia de Santa Lucia dei Magnoli (ca.1440).

Del mismo modo, las características faciales del monje Romano en el fresco de la Badia, recuerdan también ciertas soluciones angelicanas que se pueden ver en muchas de sus obras como, por ejemplo, la gran *Crucifixión* (ca.1440) de la sala capitular del convento de San Marco.²³³ Como se puede leer en los documentos anexos 2 y 3, el supuesto pintor del claustro, Giovanni di Consalvo, había formado parte del taller de Fra Angelico en San Domenico de Fiesole junto con Zanobi Strozzi y otros, lo cuál podría explicar la presencia de estos caracteres de tipo angelicano en el ciclo de la Badia. Por otro lado, algunos

popularmente los *monachi neri*, el mismo vocablo que usa Vasari para hablar de los monjes de la Badia. En 1550 el Papa Paolo III prescribió, eliminando pues el hábito blanco, el hábito negro para toda la orden benedictina. San Benito es representado también con el hábito negro en los ciclos murales de la Badia a Passignano (1483-85) y del Chiostro del Platano en Nápoles (1500-14).

²³¹ Todos los autores que han hablado sobre Angelico han coincidido en atribuir la obra al maestro. Pero la cronología es de todos modos bastante discutida, a pesar de que se mueve alrededor del 1440. v. POPE-HENNESSY, 1952, op. cit., págs. 180-181.

²³² Paolo Uccello pintó los muros de la galería superior del claustro del monasterio de San Miniato al Monte de Florencia con historias de la vida de los eremitas. El ciclo es hoy fragmentario y se encuentra muy deteriorado, lo que dificulta la lectura de las escenas, a parte de que faltan algunas que se perdieron. La cronología del ciclo es de difícil acuerdo, aunque es claramente posterior al ciclo del Chiostro degli Aranci. Borsi (1993) data el ciclo entre 1447 y 1454. v. MARAGONI, Matteo: "Gli affreschi di Paolo Uccello a San Miniato al Monte a Firenze", *Rivista d'Arte*, XII, 3, 1930, págs. 403-417; SAALMAN, Howard: "Paolo Uccello at San Miniato", *The Burlington Magazine*, 106, 741, diciembre, 1964, págs. 558-563; GURRIERI, Francesco: "Il Chiostro di San Miniato al Monte", *Antichità Viva*, VIII, 4, 1969, págs. 49-58; GURRIERI-BERTI-LEONARDI, 1980, op. cit.; BORSI, 1993, op. cit.

²³³ La cronología del fresco de la Crucifixión que ocupa la sala capitular del convento de San Marco de Florencia se entiende en relación a la pintura de las celdas del convento.

autores,²³⁴ como se ha explicado en el estado de la cuestión, han creído ver la mano directa del fraile de Fiesole en los frescos de la Badia, una teoría difícil de aceptar. Ciertamente, se podrían atribuir por ejemplo los dos rostros de la escena que estudiamos a Fra Angelico, pero de ningún modo sería posible hacerlo con el fresco en total, ya que el trato vigoroso del paisaje y el detallismo, entre otras cosas, no permiten tal atribución. Pero, a parte de esto, no parece que el Angelico pudiera dedicarse a dicho ciclo en los años en los que fue pintado según los documentos del *Giornale B*, por lo que se desprende de la conocida carta que Domenico Veneziano escribió el 1 de abril de 1438 a Piero di Cosimo de' Medici. En dicha carta, que es considerada como el documento previo a la contratación del pintor para el gran ciclo de Sant'Egidio, Domenico pide a Piero di Cosimo que le contrate para ir a Florencia a pintar por él²³⁵, alegando que los dos principales pintores de la ciudad se encuentran muy ocupados. Asegura que Filippo Lippi estaba completamente dedicado a la *Pala Barbadori* (1437-38) para Santo Spirito y que Fra Angelico tenía también mucho trabajo entre manos, lo que se supone que se refiere a la decoración del convento de San Marco.

Así, la carta confirma que Fra Angelico estaba suficientemente ocupado como para dedicarse a los frescos de la Badia. Pero lo que es innegable es que el pintor del Chiostro degli Aranci pudo observar, durante el tiempo en el que pintó en la Badia, el proceso creativo de los principales maestros que operaban en la Florencia del momento. Los trabajos del Angelico en San Marco o el inicio del ciclo de Sant'Egidio (1439) marcaron la evolución del discreto ciclo de la Badia y también la de su pintor que, observador, iba introduciendo algunos de los elementos y soluciones pictóricas que veía crecer en estas obras. Por lo tanto, la presencia de los rasgos faciales angelicanos del fresco de la celda 3, en la escena de la Badia, indican la posibilidad de que el fresco de Fra Angelico fuera pintado entre 1436 y 1437, una posibilidad no despreciable ya que habitualmente la cronología de los frescos de las celdas de San Marco es bastante inconcreta y discutida.

²³⁴ KANTER, 2005, op. cit.; LEADER, 2007, op. cit.

²³⁵ La carta de Domenico Veneziano es considerada como uno de los documentos más importantes para la Historia del Arte del Renacimiento por su carácter único. Un pintor se recomienda a sí mismo a un noble para pintar por él. Véase: AMES-LEWIS, Francis: "Domenico Veneziano and the Medici", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, págs. 67-90. Según Ames-Lewis, Domenico presentó a Piero di Cosimo de' Medici, como muestra de su trabajo, el *Tondo* de la Adoración de los Magos de Berlín, que habría sido, siempre según Ames-Lewis, su otra carta de presentación para recibir el encargo del ciclo de Sant'Egidio.

En el centro de la escena y en lo alto del nudo rocoso, vemos a san Benito dentro de la gruta mientras Romano prueba de hacer llegar la comida al santo. La composición responde, como se ha mencionado, al esquema narrativo que aparece en el freso de Taddeo Gaddi del refectorio de Santa Croce (1330-40). Allí, desde lo alto del monte, Romano, que aparece de perfil, hace esfuerzos para bajar con una cuerda la cesta con la comida y la campanilla, mientras un pequeño demonio se dispone a romperla tirando una piedra. En el Chiostro degli Aranci Romano aparece de frente y en una posición no tanto peligrosa, haciendo descender la panera hacia el *Speco*, donde un san Benito concentrado en su oración parece no inmutarse ante la presencia del manjar periódico. En el Chiostro, copiando a Gaddi, se eligió representar al santo concentrado y cerrado en la meditación, indiferente ante la tentación de la comida. Dicha elección en la Badia contribuía a exaltar la figura eremítica del santo, algo que era más acorde con la función del ciclo. Esto contrasta, por otro lado, con la representación de Spinello en San Miniato (1388), donde san Benito ayudaba a tirar la cuerda para conseguir coger la cesta.

El trabajo pictórico de la narración sorprende otra vez por la inclusión del recurso de la sombra de la cesta que vemos reflejada en las rocas, en un ejercicio de detallismo propio del pintor del claustro. Por otro lado un pequeño demonio a la derecha se muestra satisfecho de haber roto la campanilla con una piedra. El demonio aparece representado como un animal fantástico, entre reptil y mamífero, con una especie de alas en la espalda y las patas como un lagarto. Dicha iconografía se corresponde con la que había usado con anterioridad Gherardo Starnina para representar varios demonios en la tentación de san Antonio que pintó en la capilla Castellani de Santa Croce.²³⁶

A partir de aquí, tomando el esquema de Taddeo Gaddi, en el Chiostro degli Aranci la narración sigue en el lado derecho donde en una arquitectura interior un sacerdote se dispone a celebrar la Pascua sobre una mesa, con su criado enfrente, mientras un ángel aparece de repente desde arriba. El trabajo de la luz, del color y de la forma en este fragmento narrativo es sorprendente y insólito, superando el trabajo realizado en las escenas anteriores. La arquitectura de la habitación, como en la anterior escena, es aún poco evolucionada pero,

²³⁶ El 9 de julio de 1383, a través de testamento, Michele di Vanni di ser Lotti de' Castellani deja 1000 florines de oro para la construcción y pintura de una capilla en Santa Croce. En 1385 Agnolo Gaddi empezaría la decoración de la gran capilla Castellani donde pintaría junto a su taller. Se han distinguido varias manos en los frescos, entre ellas la del llamado Pseudo-Compagno y la de Gherardo Starnina al que se atribuye sobre todo la *Tentación de san Antonio*. v. Tosi, Luigi Maria: "Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce", *Bollettino d'Arte*, XXIII, 1929/30, págs. 538-554; PROCACCI, Ugo: "Gherardo Starnina", *Rivista d'Arte*, XVII, 4, octubre-diciembre, 1935, págs. 333- 384; COLE, Bruce: *Agnolo Gaddi*, Claredon Press, Oxford, 1977; SALVINI, Roberto: "Die Castellani Kapelle" en Baldini-Nardini, 1985, op. cit.

en cambio, el trabajo de la luz que en ella penetra denota cierta madurez. Detrás del sacerdote se abre una puerta, mostrando un paisaje oscuro del que emerge un edificio modelado a partir de la luz que irradia del lado izquierdo de la composición. El sacerdote está sentado enfrente de una mesa preparada con comida. La mesa es parecida a la de Spinello en San Miniato, pero en la Badia parece volar extrañamente, sin patas que la sostengan. El sacerdote, sorprendido por la irrupción del ángel, hace un leve gesto con la mano que compositivamente enfatiza el movimiento provocado por el espíritu celeste y que a la vez es reforzado por la mano del sirviente que lleva un vaso de metal. A partir de aquí la figura del sacerdote y de su criado son trabajadas a través de un destello de luz y colores que bien mereció el adjetivo de *manierista* de parte de Panofsky.

La figura del criado de espaldas nos remite otra vez a las dos escenas anteriores en las que aparecía también el recurso de la figura de espaldas, como un motivo derivado de Masaccio y que permitía el moldeado a través de la luz. Esta figura remite aún más a la solución ya citada de Paolo Uccello en la *Presentación de Maria al Templo* (1435-36) de su ciclo de Prato. El vestido del criado se va formando lentamente a través de una paleta muy extensa que va desde el rosa hasta el naranja más oscuro, pasando por un verde lumínico, que confiere un volumen y profundidad a la figura que superan lo conseguido por Masaccio en este campo. A la vez, de su espalda cuelga un largo paño blanco, irradiado de luz y que muestra un perfecto trabajo de pañería, mientras que la cabeza del personaje es también moldeada con la misma técnica. Igual pasa con la figura del sacerdote, pero sobre todo con la figura del ángel, donde se muestran los colores más vivos y penetrantes del mosaico lumínico que caracteriza el fragmento narrativo.

El ángel, en un casi escorzo, entra radiante en la escena dando a la composición un gran movimiento. Aquí se escogió de representar un ángel como en el fresco de Taddeo Gaddi (1330-40), contrariamente a lo que describía Gregorio y a lo que Spinello había representado en San Miniato (1388), un pequeño Dios que bajaba del cielo, como si fuera un ángel. Este fragmento de la escena es una de las partes más destacables de todo el conjunto del Chiostro degli Aranci, tanto, que quedó grabada en el ojo del joven Piero della Francesca, que años más tarde en su fresco más ilustre, el Sueño de Constantino del ciclo de Arezzo (1447-51), reproduciría con mayor amplitud los efectos lumínicos de la escena del Chiostro degli Aranci, sin descuidar el ángel que con fuerza irrumpía en el fresco de la Badia. Pero parece que entre el pintor del Chiostro y Piero della Francesca hubo otro pintor que quedó aturdido por la belleza de la escena, Andrea del Castagno.

Andrea había participado junto con Domenico Veneziano y Alesso Baldovinetti en la decoración del coro de Sant'Egidio²³⁷. Vasari cuenta con gran entusiasmo las escenas que Andrea pintó en el ciclo, hoy perdido, y de entre ellas destaca la *Anunciación a la Virgen*. Según Vasari este era una de las más bellas escenas del ciclo porque Andrea representó el ángel en el aire, algo que hace pensar en el fresco de la Badia²³⁸.

Pero en dicha escena hay aún otro elemento de suma importancia para la comprensión del ciclo en total, el trabajo lumínico y detallista de los pequeños objetos, que aquí toma especial relevancia. Sobre la mesa del sacerdote hay dos huevos y tres trozos de pan, mientras que el hombre sujeta un cuchillo con su mano para cortar el pan. Los huevos y el pan están pintados con un efecto de luz parecido al resto de la escena, destacando por la precisión detallista que hasta reproduce su sombra sobre la mesa y pareciendo más un trabajado dibujo que un fresco. Del mismo modo, la luz radiante que iluminaba el ángel o el vestido del sirviente da un volumen casi exagerado al cuchillo del sacerdote, igual como lo hace con la campanilla que Romano había puesto en la cuerda o en el suave trabajo lumínico del recipiente metálico que el sirviente se dispone a llevar a la mesa. Este modo de tratar los pequeños objetos y de darles importancia mediante la luz, la sombra y el color es algo impropio del arte florentino y que responde, como bien dijo Bellosi²³⁹, a la influencia de la pintura de los primitivos flamencos. Una pintura que el supuesto Giovanni di Consalvo hubiera podido conocer de modo precoz en Portugal, donde había estado como embajador el pintor Jan van Eyck. El trato detallista de los pequeños objetos y su moldeado lumínico es propio, salvando las distancias con los frescos del Chiostro, de la pintura de van Eyck²⁴⁰.

²³⁷ Domenico Veneziano, Piero della Francesca y Alesso Baldovinetti pintaron en el ciclo entre 1439 y 1445. Andrea del Castagno pintó en el ciclo entre 1451 y 1453.

²³⁸ “[...] Aveva Andrea finito a fresco nella cappella una storia della Nostra Donna quando è dallo Angelo annunziata, che è tenuta cosa bellissima per avervi egli dipinto lo angelo in aria, cosa non usata sino a quel tempo [...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol.3, pág. 359 (edición Torrentiniana, 1550).

²³⁹ “[...] Potrebbe trattarsi di effetti suggeriti da una precoce conoscenza della pittura fiamminga, che Giovanni di Consalvo, dimostra anche in tanti altri passaggi dei suoi affreschi [...]” Bellosi, 1992, op. cit., pág. 47.

²⁴⁰ Recordemos unas palabras de Millard Meiss sobre la pintura de van Eyck: “[...] It is furthermore not right to suppose that Jan van Eyck's fascination with single objects precluded a prominent larger order in his work. While it is true that Jan brings his eye near each of the many objects in a painting as he shapes them with his brush [...]” MEISS, Millard: “Jan Van Eyck and the Italian Renaissance” en *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 12-18 de septiembre de 1955, Casa Editrice Arte Veneta, Venecia, 1956, pág. 59.

Por otra parte una característica principal del pintor del Chiostro degli Aranci es, a parte de la predilección por el paisaje, el gusto por la representación de los pájaros. En esta escena aparecen, en unos árboles encima del ángel, varios pájaros sentados sobre las ramas, mientras que en la parte derecha superior, sobre unas rocas, hay representados dos curiosos búhos que miran al espectador. Como decía Gordalina este gusto por los pájaros, así como el trato de las rocas muestra un cierto fenómeno de resistencia gótica del pintor. A pesar de todo, esta pequeña presencia de elementos de la tradición gótica es, en parte, normal. Hasta el momento en que se pintó el Chiostro degli Aranci, entre 1436-39, habían coexistido en Florencia dos corrientes pictóricas diferentes. La creciente fama de los frescos que Masaccio pintó en el Carmine, entre ca. 1423-28, no había en ningún modo eliminado la solidez de la pintura que estaba más enraizada en el gótico. La asimilación de lo aportado por Masaccio no fue instantánea, sino que fue gradual. No es de extrañar, ya que casi en los mismos años, ca. 1420-25, Lorenzo Monaco pintaba su único ciclo mural, la Capilla Bartolini Salimbeni de Santa Trinità, con historias de la vida de la Virgen. Un ciclo que influenciaría también en parte al pintor del Chiostro que se debatía entre las dos tendencias aún latentes en Florencia, a pesar de que ciertamente sus frescos contienen más de masacciano que no de gótico.

Repercusión posterior

Como se ha descrito en la líneas anteriores, la representación de este luneto en la Badia comprime en un esquema tripartito tres momentos de la vida de san Benito relacionados con su formación como eremita en la zona de Subiaco: la toma del hábito o vestición de san Benito, el retiro en el Speco y la cena pascual con Romano. El hecho de concentrar las tres escenas en un solo fresco es insólito y no volverá a encontrarse en las representaciones posteriores. Ya en San Miniato estas escenas se dividen en dos frescos contiguos con esquemas bipartitos pero no tripartitos. De esta forma, las composiciones posteriores se basaran en el esquema bipartito también y no se reutilizará el esquema de la Badia.

Por otro lado, las innovaciones iconográficas del fresco de la Badia son dos: el modo de representar la soledad eremítica del santo, sobre todo con el elemento de la cesta colgante que le hace llegar el monje romano desde lo alto y la situación de la vestición del santo en un paraje natural no cercano a ningún edificio. Dos características que encontramos en todas las representaciones posteriores de igual manera: en la pésima representación de Filippelli en la Badia a Passignano, en Monteoliveto Maggiore (dividido en tres grandes lunetos) y en el Chiostro del Platano.

Cabe destacar la representación del retiro eremítico del santo en Monteoliveto por mano del Sodoma, donde el ambiente rocoso, el ademán místico del santo y la posición de Romano y su cesta son directamente influenciados por los de la Badia.

Por otro lado, sorprende la inmensidad del bosque en el que Benito recibe el hábito negro en el colosal fresco del Zingaro en Nápoles, insólito en la iconografía de san Benito. Aunque las representaciones de Solario sobre la vida eremítica de san Benito, también divididas en tres grandes lunetos, son iconográficamente muy lejanas del ámbito de la Badia, recuerdan mínimamente la centralidad y los elementos de la Badia.

3.1.4.- La Tentación de san Benito (galería Norte, cuarto luneto Este)²⁴¹

Después del luneto que representaba el retiro a Subiaco, en el Chiostro degli Aranci, la narración sigue con el luneto dedicado a la tentación del santo. Según san Gregorio Magno, un día Benito, moleestado por un cuervo maligno, fue invadido por la tentación de la carne. El fuego del amor lo atormentaba y casi estuvo a punto de abandonar el *Speco*, cuando vio un pequeño matorral de zarzas y ortigas y se tiró encima desnudo venciendo así el tormento carnal.²⁴² La representación de este episodio era de gran trascendencia para cualquier ciclo sobre la vida del santo, ya que mostraba uno de los logros principales de cualquier eremita y la obligación de cualquier monje. El episodio se representó en los ciclos murales de San Miniato al Monte (1388), en el de la Badia a Passignano (1483-85) y en el de Monteoliveto (1503-08). También en un fresco, atribuido a Cenni di Francesco di ser Cenni, que corona la primera capilla de la nave derecha de la iglesia de Santa Trinità de Florencia (1400-15).²⁴³

Lo más probable, por el proceder de la labor del pintor en el claustro de la Badia, es que este hubiera pintado también dicha escena. Es muy poco creíble la posibilidad de que el luneto hubiera quedado vacío. El pintor narró la historia siguiendo lo pintado por Spinello Aretino y Cenni en sus escenas respectivas. Una escena bipartida en la que se veía a un san Benito desnudo entre las zarzas y, al otro lado, a un san Benito ya curado de la tentación y vuelto a su plegaria. La falta del fresco original en la Badia se ha atribuido (véase nota al pie núm. 109) a una acción de iconoclastia savonaroliana. Es muy probable que la desnudez mostrada por el santo en las dos escenas que se han citado anteriormente fuera un poco más evidente en el fresco de la Badia y esto hubiera molestado en la época de mayor auge de las tesis de Savonarola. Por otra parte, la fácil accesibilidad del fresco permitió su fácil destrucción, lo que no era posible en San Miniato o en Santa Trinità por la situación alta de los respectivos frescos. También podría bien ser que la escena original no gustará al abad que encargó el fresco a Bronzino y que este hubiera comisionado la eliminación del anterior y la pintura de un nuevo fresco menos explícito. Ciertamente, Bronzino representó al santo, como se hizo también Monteoliveto Maggiore (1503-08), con los genitales tapados con un paño; algo que seguramente concordaba más con el ámbito de una comunidad monástica.

²⁴¹ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra D.

²⁴² Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

²⁴³ Dicho fresco formaba parte de un cielo atribuido a Cenni di Francesco di Ser Cenni que decoró la parte frontal superior de la primera capilla de la nave derecha de Santa Trinità y que fue pintado entre 1400-15. De dicho cielo solo quedan hoy en día el fragmento con la *Tentación de san Benito*, ocho bustos de apóstoles en el arco de la capilla y en un nicho una *santa María Egipciaca*.

El fresco de Bronzino, fue separado del muro en el siglo XIX y guardado en los depósitos de la Soprintendenza hasta 1978, momento en que sería recolocado en el claustro. Durante un tiempo estuvo también expuesto en el Museo del Cenacolo de San Salvi. La obra es considerada parte de la actividad juvenil del pintor y la crítica se muestra bastante acorde en situarla entre los trabajos del pintor con Pontormo en la *Certosa* y antes de su viaje a Pesaro, es decir, entre 1525 y 1530²⁴⁴.

Bronzino, muy influido aún por el arte de Pontormo, con el que trabajaba en la *Certosa*, pintó a un san Benito estilizado y con un equilibrio del cuerpo de extraña composición. Bronzino usó una paleta de colores muy apagada para emular de algún modo el carácter original del ciclo. Del mismo modo introdujo un amplio paisaje con árboles y rocas que en cierto modo era la forma de recrear el sentido del paisaje del ciclo²⁴⁵. En esta escena Bronzino parece tener un dominio mucho más avanzado de la técnica pictórica y alcanza un sentido de la forma mucho más pleno que en sus dos primeras obras en la *Certosa*. En el *Colloquio* de la Certosa había pintado unos años antes (1522-24), siendo aún un muy joven aprendiz de Pontormo y mientras el maestro pintaba una de sus mayores obras, los frescos de la Pasión; dos pequeños lunetos, una *Piedad con ángeles* y el *Martirio de san Lorenzo*. Esta última escena, que Bronzino volvería a recrear de modo grandilocuente en su fresco de la iglesia de San Lorenzo (1569), parece más ligada al fresco de la Badia por la forma serpentínada del cuerpo, aunque en la Badia es mucho más madura. También se ha comparado el san Benito de Bronzino con el cuerpo contorsionado del san Jerónimo penitente del Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover de Pontormo²⁴⁶ (ca.1525-28).

²⁴⁴ SCHULZE, Hans: *Die Werke Angelo Bronzinos*, Heitz, Estrasburgo, 1911, pág. IX; GOLDSCHMIDT, Fritz: *Pontormo, Rosso und Bronzino: Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1911, pág. 52; MCCOMB, Arthur: *Agnolo Bronzino: His Life and Works*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1928, pág. 78; SMITH, Craig Hugh: "The Earliest Works of Bronzino", *The Art Bulletin*, XXXI, 3, septiembre, 1949, págs. 192-94; OERTEL, Robert: "Pontormo's Büssender Hieronymus", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII, 1955, pág. 120; BERTI, Luciano: *Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino*, cat. exp., Palazzo Strozzi, 24 de Marzo - 15 de Julio de 1956, Tipografia Giuntina, Florencia, 1956, pág. 149; CHIARINI, Marco: "Un Restauro Cinquecentesco nel Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina" en *Mosaics of Friendship: Studies in Art and History for Eve Borsook*, Centro Di, Florencia, 1999, págs. 225-229.

²⁴⁵ "[...] quanto il bel paesaggio roccioso evidentemente ispirato, soprattutto nella visione fluviale in secondo piano, a quelli così ampi e personalizzati del frate portoghese. In particolare l'ampiezza dell'orizzonte e la spazialità creata dalle due quinte laterali di rocce rispetto al canale ottico suggerito dalla lontana visione fluviale ci ricorda il paesaggio del Miracolo della roncola [...]" CHIARINI, 1999, op. cit., pág. 226.

²⁴⁶ OERTEL, 1955, op. cit., pág. 120.

Del mismo modo, como indicó Craig Smith²⁴⁷, las formas alargadas del san Benito recuerdan a los evangelistas de la Capilla Capponi de Santa Felicità (ca. 1525). Cabe recordar también la atribución que hizo Chiarini en 1999.²⁴⁸ Este consideró que el pequeño tondo con san Bernardo que forma parte de la decoración del ala Norte era también de Bronzino, una atribución que será valorada en el apartado dedicado a la decoración circundante.

²⁴⁷ SMITH, 1949, op. cit., pág. 192.

²⁴⁸ CHIARINI, 1999, op. cit., págs. 228-29.

3.1.5.- Vicovaro o el Milagro del vino envenenado (galería Norte, quinto luneto Este)²⁴⁹

Todos los ciclos dedicados a la vida de san Benito finalizan la narración de la vida eremítica del santo con la escena de la Tentación, pasando también en todos los casos, a la narración del Milagro del vino envenenado. Según Gregorio Magno, cerca del *Speco* donde Benito habitaba, en Vicovaro,²⁵⁰ había una comunidad de monjes que hacía poco que habían perdido a su superior. La pequeña comunidad acudió a visitar al santo para pedirle que fuera su nuevo superior. Benito se negó reiteradas veces pero, al final, asintió. Como abad de aquella comunidad empezó a vigilar los movimientos y malas costumbres de los monjes para corregirles y lo hizo de tan severo modo que los monjes no pudieron soportarlo más. La comunidad planeó matar al santo mezclando veneno en el vino que cada día presentaban a Benito antes de comer para que lo bendijera. Llegado el día, al presentarle el recipiente envenenado, san Benito trazó el signo de la cruz, como todos los días, y el vaso se rompió en mil pedazos. Con lo que el santo abandonó apenado el lugar, para volver al *Speco*.²⁵¹

La historia de Benito en el monasterio de Vicovaro fue representada en todos los ciclos sobre el santo, en San Miniato al Monte (1388), en la Badia a Passignano (1483-85) y en Monteoliveto Maggiore (1503-08), pero en ninguno de ellos la narración alcanzará el grado de concentración dramática del fresco que representa el episodio en el Chiostro degli Aranci. La escena había sido representada en San Miniato (1388) y en la Badia a Passignano (1483-85) incluyendo en ella varios momentos de la narración gregoriana. Pero el pintor de la Badia escogió solamente un momento de la narración, donde debía concentrarse toda la tensión del drama, el momento en el que los monjes de Vicovaro ofrecen el vaso de vino que, con el señal de la cruz, es roto. Este era el momento máximo de la narración de Gregorio Magno, como ya indica el título del capítulo dedicado a este, *De vase vitreo crucis signo rupto*, el que se podría considerar como el segundo milagro del santo. Y así es en la Badia. No se trata del momento del ofrecimiento del vino envenenado, sino que es exactamente el momento culminante, en el que el vaso de cristal se rompe ante el signo de la cruz.

²⁴⁹ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra E.

²⁵⁰ Vicovaro es un pueblo de la provincia de Roma. A varios kilómetros del pueblo, ya en el valle del Aniene, se alza el monasterio de San Cosimato. En los alrededores del monasterio hay varias grutas que fueron habitadas por eremitas y en una de ellas se supone que tuvo lugar el intento de asesinato del santo por parte del grupo de eremitas que él gobernaba como abad.

²⁵¹ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

En la escena vemos, dentro de un cuidado recinto interior, a un grupo de monjes que están situados enfrente del santo que, de perfil, traza el signo de la cruz. Este es el primer fresco del ciclo que es representado completamente en una arquitectura interior. El tímido trabajo de la arquitectura y la perspectiva que se veía en la parte izquierda del fresco que representa el retiro a Subiaco, se vuelve aquí mucho más amplio y estudiado. El fresco denota un estudio previo mayor, que se materializa en una colocación más ordenada de los objetos arquitectónicos en el plano. La perspectiva interior de la habitación recuerda, con más amplitud, la estancia del sacerdote del fresco citado. En dicho fresco veíamos una puerta entreabierta a través de la cual aparecía un edificio tratado con profundidad. En la escena presente se reproduce el mismo efecto, cuando a través de una puerta más grande vemos una columnata en perspectiva. El trabajo pictórico de este fresco presentó una pequeña complicación al coincidir con una de las puertas del claustro, una dificultad que el pintor esquivó sin problemas con una representación arquitectónica que es, en cierto modo, un espejo de la columnata que emerge detrás de la puerta. Sobre la puerta pintó también un arco fingido, en medio del cual surge una cabeza de ángel tratada en *grisaille*, como si fuera un detalle escultórico. El pequeño ángel es moldeado con tal volumen y trato de la luz que parece una verdadera escultura. A la vez, está coronado por un nimbo que fue pintado con una volumetría que evoca los nimbos representados habitualmente por Andrea del Castagno. No se ha hablado hasta ahora del tema de los nimbos en el ciclo de la Badia, pero este es uno de los temas más insólitos. En las tres primeras escenas del claustro los nimbos que coronan a san Benito son siempre de tipo medieval. Pero en el presente fresco aparece por primera vez sobre la cabeza del santo un nimbo semitransparente, mientras vemos también el citado nimbo de influencia castagnesca. Pero lo más infrecuente es que el fresco del vino envenenado será el último del ciclo de la Badia donde aparezca un nimbo, ya que en todas las siguientes será eliminado.

Lo más novedoso del fresco actual es el hecho que por vez primera en el ciclo los elementos decorativos, como el muro a la izquierda o los árboles y la iglesia del paisaje, aparecen colocados siguiendo el orden marcado por la perspectiva de la habitación. Se ha visto de este modo como el pintor, desde la primera escena hasta esta, ha ido perfeccionando su técnica, desde la ciudad desordenada de carácter medieval que aparecía en el primer fresco, pasando por el orden masacciano de la segunda, hasta llegar al orden geométrico del fresco presente. En algunas ocasiones se ha querido atribuir a Fra Angelico y su círculo, por tratarse de los únicos frescos representados en un interior, el fresco

del vino envenenado y la escena del pan envenenado.²⁵² Dicha atribución se ha sostenido normalmente, no por cuestiones del trabajo pictórico, sino porque se ha considerado que el pintor de la Badia no podía ser capaz de hacer un trabajo de la perspectiva como el presente en los dos frescos. Esta afirmación, que ya se discutió en el estado de la cuestión, carece de fundamento, ya que parte de una hipótesis que da por sentadas las cualidades del pintor de la Badia y, no aporta un juicio crítico al respecto.

Como se ha visto el pintor de la Badia, desde la primera escena, parece un pintor que va experimentando de un fresco al otro para mejorar sus resultados pictóricos y va introduciendo elementos que él observa en otros ciclos en fase de construcción en el momento. Si hay la certeza, gracias a los documentos, que el pintor Consalvo conocía el taller de Fra Angelico y por lo tanto, se puede pensar, que también conocía al mismo Angelico; no sería extraño suponer que acudiera a menudo a consultar sus diseños preparatorios para el ciclo de la Badia con otros amigos pintores de dicho taller. Y lo más probable es que, si él mismo no tenía la perfección técnica suficiente en el ámbito de la perspectiva para representar dichos frescos, acudiera a pedir consejo a Fra Angelico o a algún otro maestro como Paolo Uccello. Es posible pensar que para el diseño básico del fresco, hubiera necesitado la ayuda técnica de algún maestro especializado en la perspectiva, del mismo modo como Masaccio acudió a Brunelleschi para buscar la mejor solución compositiva para su *Trinidad* de Santa Maria Novella. Pero no es posible, de ningún modo, considerar que la pintura final del fresco, sea de mano de Fra Angelico u otro de sus principales seguidores como Strozzi o Sanguini. Porque, como decía Domenico Veneziano²⁵³, había en aquel momento en Florencia suficientes trabajos y mucho mejor pagados que el de la Badia; ya que, como se verá en el apartado dedicado al autor del claustro, lo que parece más probable es que entre el pintor y los monjes no hubiera ningún contrato remunerado sino que se pagara al pintor, manteniéndole como un monje más del monasterio.

El trato facial del grupo de monjes, que esperan impacientes el momento en el que Benito coja el cáliz envenenado, es irregular y en algún caso concreto poco acorde con las escenas anteriores. El trato de los rostros varía mucho y ayuda a acentuar el nerviosismo de los monjes, que se juntan en pequeños grupos para hablar, ante el fracaso del plan que habían urdido. Sobresale un grupo muy al final, en el que vemos dos rostros de monjes que estan completamente

²⁵² KANTER, 2005, op. cit.; LEADER, 2007, op. cit.

²⁵³ Ver nota al pie 189.

moldeados a partir de la luz y el color. Pero, por sobre de todos, destaca un monje que, ajeno a lo sucedido, mira fuera de la escena hacía el espectador. Marco Chiarini indicó una posible derivación de dicha figura del fresco de la *Confirmación de la Regla Carmelitana* que el joven Filippo Lippi pintó en el Carmine entre 1430 y 1431.²⁵⁴ Ciertamente, de algún modo, el rostro del monje recuerda los caracteres carnosos de Lippi, del mismo modo como otro monje de perfil a su lado también deriva del fresco del Carmine. Pero el monje parece indicar otra incógnita. Podría tratarse, por su mirada extraña y risueña hacía fuera de la narración y la posición insólita de su brazo, de un retrato que quería destacarse por sobre del resto. Si aceptamos la teoría propuesta por Battelli²⁵⁵ resultaría fácil la identificación del personaje como un retrato del Abad Gomes, el supuesto comitente del ciclo del Chiostro degli Aranci. Aunque cabe aquí indicar el carácter hipotético de dicha teoría.

En cambio, el trato pictórico del grupo es más compacto y unitario. La gran masa de hábitos negros se va formando gracias a la luz, que va moldeando cada uno de los hábitos desde el color más blanco hasta el más oscuro. Pero, por sobre de todos, destaca el monje arrodillado que mantiene el vaso cristalino en alto y que denota una labor pictórica más atenta. El personaje destaca del resto por el trabajo de alta calidad de su vestido y rostro, igual como la figura de Benito. El trabajo más detallado del rostro del personaje y del santo recuerda el trato facial delicado del rostro de Romano cuando imponía el hábito al joven Benito. La composición doble de la escena tiene un trato que se acerca de algún modo a la composición bipartida de escenas como las de la *Confirmación de la Regla franciscana* del ciclo de la iglesia superior de Asís (1290-1300) o de la misma escena de la Capilla Bardi de Santa Croce (1325-28). Pero en el Chiostro degli Aranci la figura de san Benito es tratada de otro modo. El artista cambió la idea original de la sinopia, donde el santo aparecía más robusto y más cerca del grupo de monjes, para disminuir la corpulencia de este y aumentar así la distancia entre los dos grupos, consiguiendo de este modo amplificar la tensión del episodio. Asimismo, la distancia entre los

²⁵⁴ CHIARINI, 1963, op. cit., pág. 15. Al volver a Florencia, Filippo Lippi recibió el encargo de decorar parte del claustro del monasterio del Carmine. Hoy solo se conserva el fresco de la Confirmación de la Regla Carmelitana encontrado durante una de las muchas campañas científicas que han probado de encontrar la célebre *Sagra* de Masaccio. El fresco se conserva en una sala anexa, visitable baja petición.

²⁵⁵ Batelli creía ver en uno de los penachos pintados por Baldovinetti, entre 1466 y 1467, en la Capilla del Cardenal de Portugal de San Miniato al Monte el retrato del Abad Gomes: BATTELLI, Guido: "L' Abate don Gomes Ferreira da Silva e i portoghesi a Firenze nella prima metà del Quattrocento" en *Relazioni Storiche fra l'Italia e il Portogallo: Memorie e Documenti*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1940, pág. 163.

monjes y el santo acentúa el momento culminante de la narración y confiere a Benito un papel que refuerza su santidad. El modo de aislar al santo del grupo enfatiza su santidad, siguiendo una iconografía que es más propia de Cristo y que, de este modo, hace destacar su pertenencia a otro mundo. La figura del santo responde al tipo de iconografía de Cristo usada en escenas como en el *Encuentro con María, Magdalena y Marta* que pintó Giovanni da Milano en la capilla Rinuccini de Santa Croce (1365), donde Cristo tiene un papel compositivo separado del resto, el de un personaje divino.

Como se ha dicho, en esta escena hay también un esmerado trabajo de la luz que se manifiesta, sin duda, en el objeto principal de la escena, el *vas vitreum*. La cristalinidad del vaso se muestra en el fresco de la Badia de un modo excelente, haciendo brillar el vaso por efecto de la luz que ilumina la escena. Mientras que por otro lado el detallismo del pintor se vuelve a mostrar en la sorprendente liquidez del vino envenenado que fluye entre los dedos del monje, como sangre, hacía el suelo. El detallismo del pintor se expresa también en un libro, cuyas cubiertas aparecen adornadas con pequeñas bolitas de acero que son pintadas con suma precisión y volumen, y que trae consigo uno de los monjes que, a la vez parece mirar un frasco de cristal que lleva en la otra mano y que habría contenido el veneno. El detallismo en esta escena es aún mayor e indica un mayor interés del pintor en el episodio o su mayor dominio técnico. La arquitectura de la habitación es culminada por una decoración que imita el mármol y que destaca por su morbidez y abundancia de colores. Por último hace falta hablar sobre la iglesia que aparece representada sobre el edificio. La iglesia responde claramente a lo que fue la fachada de la Badia Fiorentina medieval, con su gran rosetón y sus dos ventanales góticos a cada lado. Aunque la torre campanaria no responde en ningún modo al *campanile* de la Badia, podría en algún modo solo querer recrearla. Pero varias vistas de lo que fue la fachada de la antigua Badia confirman dicha teoría, entre ellas la *Veduta* de Florencia de Hendrik van Cleef de ca. 1570 (ver imagen anexa núm.) y sobre todo el fragmento de fresco de Giotto encontrado en la misma Badia (ca. 1310).²⁵⁶ La restauración efectuada en el ciclo después de su separación del muro hizo aparecer en el fresco de la Badia una pequeña inscripción, I.M. No se comentará aquí lo propuesto por Guidotti (1982) ya que dicha inscripción podría haber sido añadida en cualquier momento posterior y, lo más posible, es que no aporte nada a la cuestión del fresco.

²⁵⁶ Sobre el aspecto de la antigua fachada gótica de la Badia v. UETZ, 2003, op. cit.

Repercusión posterior

La solución compositiva del episodio del vino envenenado en el Chiostro degli Aranci, muy influenciada por el esquema pictórico de Spinello Aretino, pero situado por primera vez en un interior en perspectiva tendrá una influencia limitada en los ciclos posteriores de Passignano (1483-85), Monteoliveto (1503-08) y del Chiostro del Platano (1500-14).

En Passignano la composición es muy diferente y poco tiene que ver con la Badia. Contrariamente en Monteoliveto la arquitectura pintada por Sodoma, a pesar de su perfección y distancia, tiene como modelo el esquema compositivo en perspectiva del pintor de la Badia. La austeridad del interior arquitectónico se distingue igual en la Badia que en Monteoliveto. Y, por otro lado, en el ciclo del Zingaro en Nápoles (1500-14), donde el pintor copió la centralidad del milagro y la atención sobre el vaso cristalino de la escena de la Badia, el pintor aumentó la magnitud de la arquitectura, incluyendo toda la escena en el interior de esta y colocó el momento en que el vaso es roto en el centro exacto de la composición, dándole la dimensión divina que tenía en la Badia. Aunque la magnífica representación arquitectónica y el gran espacio creado por el Zingaro dista mucho del resto de interpretaciones compositivas anteriores.

3.2.- Los lunetos de la galería Oeste del claustro

3.2.1.- El monje tentado por el demonio (galería Oeste, primer luneto Norte)²⁵⁷

Después de la narración de lo ocurrido en Vicovaro, en el Chiostro degli Aranci, hay un corte temporal respecto al texto de Gregorio Magno, ya que el ciclo no incluye algunas de las escenas representadas en otros ciclos como la *fundación de los 12 monasterios* o la *entrada de Mauro y Placido en la orden*, dos escenas que figuran en el ciclo de Monteoliveto Maggiore (1503-08). De este modo, la narración en la Badia se reprende, una vez ya fundados los monasterios en las cercanías del *Speco*. Un día, le fue comunicado a San Benito que en uno de los monasterios había un monje que, día tras día, cuando su comunidad se disponía a orar, se ausentaba para dedicarse a cosas materiales de poca importancia. San Benito acudió al monasterio y observó al monje durante la hora convenida. En seguida se dio cuenta que este era arrastrado fuera de la oración por un pequeño hombrecillo negro, es decir, el demonio. Benito hizo notar al abad del monasterio y a su discípulo Mauro la causa de las distracciones del monje, pero, después de dos días de oración, solo el discípulo fue capaz de verlo. Al día siguiente, durante la oración, Benito encontró al monje fuera del monasterio y para curar su ceguera de corazón le amonestó golpeándole con una verga, consiguiendo que nunca más volviera a dejarse distraer de la oración.²⁵⁸

La escena en el Chiostro degli Aranci tiene su origen en la que representó Spinello Aretino en San Miniato al Monte, pero solo en parte. El fresco de la Badia se inspira sobre todo en la arquitectura que pintó Spinello en San Miniato pero reconstruye la escena para facilitar su lectura. Mientras en San Miniato la narración estaba cortada y desordenada, en el Chiostro degli Aranci la narración se sigue de derecha a izquierda y permite una mayor comprensión de la *Storia*. En la Badia se representan tres momentos de la *Storia*, un grupo de monjes sorprendidos en el interior de la iglesia por la huida uno de los suyos durante la oración, el monje que es sacado de la iglesia por el demonio y el castigo del santo al monje. A pesar de representar la *Storia* en tres partes, no hay cesión entre ellas, sino que entre el castigo y los monjes sorprendidos, la figura del monje con el demonio que lo tira hacia fuera sirve de nexo entre las dos partes. Como pasaba en la escena de san Benito que parte de Norcia, la figura del monje y el demonio es la que da movimiento a la narración pictórica uniendo las dos partes. Es lo que Neumeyer llamó *Fließendes Profil*, una

²⁵⁷ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra F.

²⁵⁸ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

figura que une las partes distintas de la composición alejándose de la rigidez narrativa medieval. En este sentido la escena también había sido representada en Subiaco por el llamado Magister Conxolus, en una composición tripartita sin nexos que daba mayor importancia al momento del castigo.

Mientras el monje parece aún salir de la iglesia, el demonio está casi tocando al monje ya castigado. Del mismo modo, el grupo de monjes que oraba en el interior de la iglesia, movidos por la huida de su compañero, muestran su estupor con una gran variedad de gestos y indicaciones. Un primer monje con barba señala con un dedo al monje huido, mientras advierte al resto del hecho, mostrando su asombro con un gesto de su otra mano. Otro monje de espaldas recoge el gesto de su compañero y lo transmite al resto del grupo a la izquierda, articulando así una cadena de gestos que recogen otros monjes que discuten entre sí el hecho. Igualmente, al lado del primer monje con barba, otro se lleva la mano a la cabeza para indicar su sorpresa, acentuando el movimiento general del grupo, que en este caso se traduce en los monjes detrás de él. El trato de los rostros de los monjes es otra vez, como en la escena anterior, irregular. Podría pensarse que el pintor hubiera tenido cierta dificultad al querer representar los rostros nerviosos o sorprendidos de los monjes. Algo que seguramente fue causado por la voluntad de retratar en ellos a monjes de la Badia y a personajes del monaquismo florentino.

En este episodio, como en el anterior, se ve una intención retratista en los rostros de los dos grupos de monjes. En el fresco destaca sobre todo la faz de un monje anciano y de piel cobriza, que es desacorde en la proporción con el resto del grupo, como pasaba con la supuesta figura del Abad Gomes en el anterior fresco. Gordalina²⁵⁹ anunció una posible identificación de un personaje del luneto del Milagro del falcastro con Ambrogio Traversari, aunque no concretó la cuestión y lo dejó abierto para futuras investigaciones. Pero la identificación tampoco era correcta, porque Traversari no figuraba en dicho luneto, sino en el presente. El retrato del monje anciano, destacado del resto, parece corresponderse con la faz del antecesor de Gomes Eannes en el generalato de la Orden Camaldulense y, a la vez, amigo íntimo de este, Ambrogio Traversari. Comparando el rostro presente en el fresco y el retrato miniado de Traversari que encabeza su traducción de Diogenes Laertius (Biblioteca Laurenziana, Plut. 65. 22, folio 1r., s.XV) se puede encontrar cierto parecido en los rasgos faciales de los dos. El perfil aguileño, la musculatura facial o el corte del cabello se corresponden en los dos retratos. La similitud

²⁵⁹ GORDALINA, 1992-97, op. cit., pág. 97.

entre estos dos rostros podría también compararse con el posible retrato de Traversari que Battelli²⁶⁰ identificó en uno de los penachos pintados por Alesso Baldovinetti en la Capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato al Monte (1466-67), aunque el estilo pictórico de Baldovinetti dio más libertad al retrato.

Parece por otro lado que la voluntad retratística complicaba la labor del pintor del claustro, consiguiendo figuras que en conjunto resultaban más hieráticas y en cierto modo desproporcionadas respecto al resto y sobre todo respecto al hábito con el que se correspondían. La presencia de Traversari en el ciclo podría explicar su vinculación con este y con Gomes. Traversari era en los años en los que se pintó el claustro general de la Orden de Camaldoli y una persona de gran influencia en la sociedad florentina y lo más probable sería que su amigo, el Abad Gomes de la Badia, al encargarse el ciclo al pintor, le hubiera consultado antes y durante la confección de este sobre los contenidos del claustro. El carácter divulgativo para los jóvenes monjes del ciclo del Chostro degli Aranci se corresponde con la pedagogía que impuso Traversari en los monasterios de la Orden para aleccionar con máxima atención a los jóvenes.²⁶¹

A parte de eso, el grupo de monjes en el fresco muestra uno de los trabajos de luz más interesantes del ciclo de la Badia. Destaca por sobre de todas, la figura del monje que se lleva la mano a la cabeza, cuyo moldeado pictórico constituye una de las figuras más bellas del claustro, con un juego de colores y luz que componen su rostro. También con un suave toque de luz el pintor dio volumen a la espalda del monje arrodillado que espera el castigo de san Benito. Neumeyer²⁶² quiso dar a la figura de este monje arrodillado demasiada importancia, asegurando que se trataba de la primera vez que aparecía una figura así en la pintura italiana, lo cual no es cierto. Ya Masaccio había introducido el recurso de una figura dramática de espaldas, dándole un volumen que la hace parecer casi un escorzo, a través del personaje de Magdalena en la *Crucifixión* del Museo de Capodimonte (ca. 1426), recurso que Fra Angelico copiaría en su obra homóloga de la sala capitular de San Marco (1441-42) y que, de algún modo, puede compararse con lo conseguido en la figura del monje arrodillado en la escena de la Badia. En la figura del monje castigado y el santo hay un cambio sorprendente entre lo que el pintor

²⁶⁰ BATTELLI, 1940, op. cit., pág. 163.

²⁶¹ Sobre el carácter aleccionador de Traversari y otras de sus facetas v. SOMIGLI, Costanzo; BARGELLINI, Tommaso: *Ambrogio Traversari: Monaco Camaldolese*, Edizioni Dehoniane, Bolonia, 1986.

²⁶² NEUMEYER, 1927, op. cit., pág. 33-34.

concibió en la sinopia y lo que pintó después. La sinopia mostraba al monje contorsionado hacia la izquierda, algo que acentuaba la severidad del castigo, siguiendo lo representado en Subiaco, a la vez que san Benito parecía mirar más directamente al monje. Rosenberg Henderson²⁶³ vio con acierto aquí la posible intromisión del comitente del ciclo, los monjes de la Badia o su Abad. Como dice la autora, seguramente la actitud severa del santo en la sinopia y sobre todo el carácter sufriente del monje desagradó al Abad y a los monjes que obligaron al pintor a cambiar lo concebido en la sinopia. Así, en el fresco definitivo san Benito se prepara para reprender al monje, sin que el castigo se haga efectivo en el fresco, en una actitud un poco más compasiva; mientras que el monje, estoico y altivo, no muestra el dolor del *santo* azote. Rosenberg Henderson, en una lúcida visión, parangonó el cambio producido entre sinopia y fresco en el Chiostro, con el mismo cambio producido años antes entre los proyectos de Brunelleschi y Ghiberti para el concurso de las puertas del Baptisterio de Florencia²⁶⁴.

La arquitectura del edificio abierto que aparece en el fresco de la Badia toma el modelo arquitectónico del edificio que representó Spinello en su escena de San Miniato al Monte (1388), aunque en la Badia la arquitectura fue reelaborada. En la sinopia del fresco el pintor aún mostraba más claramente la influencia de Spinello, pero en el fresco definitivo cambió la idea inicial introduciendo otros elementos decorativos en la arquitectura. El edificio abierto, en perspectiva de sus ojivas, con una decoración frontal basada en dos pequeños tondos, muestra que el pintor escogió después, cambiar su edificio inicial, tomando una solución arquitectónica que aparece en la en la escena de la *Limosna de san Antonio* que pintó el taller de Agnolo Gaddi en la capilla Castellani (ca. 1385) de Santa Croce. Por otro lado, los arcos azules de la vuelta recuerdan soluciones que se ven en el *Descenso da parto* de Berlín de Masaccio (1425-28) o en la escena de *San Lorenzo distribuyendo la limosna* del ciclo de la capilla Niccolina (1448) del Vaticano de Fra Angelico. También cabe indicar el parecido, visto por Neumeyer, entre la arquitectura del fresco y la de la predela con el *Martirio de santa Lucía* de Domenico Veneziano (ca.1440) de la Gemäldegalerie de Berlín, que formaba parte originalmente de la *Pala* para Santa Lucía dei Magnoli. Las arquitecturas en este fresco siguen el esquema del fresco anterior, usando muros y columnatas que separan el primer plano del segundo, donde se

²⁶³ ROSENBERG HENDERSON, 1969, op. cit., pág. 395.

²⁶⁴ “[...] The contrast between these two versions of the chastised monk brings to mind the competition reliefs for the doors of the Baptistry at Florence, where a similar contrast might be noted between Brunelleschi’s trembling Isaac and the more resigned figure by Ghiberti [...]” ROSENBERG HENDERSON, op. cit., pág. 395.

representa el paisaje. El ejercicio de perspectiva que el pintor hizo tanto en los arcos de la supuesta iglesia, como en el edificio que hay en el segundo plano de la derecha, muestran su continuo aprendizaje, que le permite cada vez ir introduciendo elementos de mayor complejidad. A partir de este fresco el pintor se mostrará cada vez más maduro en la composición y narración de los frescos, así como en el uso de la perspectiva y el color. En este fresco el pintor también demostró otra vez su gusto por el detallismo en la pequeña muestra de paisaje que hay detrás de san Benito. Algunos árboles de preciada pincelada esconden a un par de pájaros que decoran el fresco y que recuerdan, salvando las distancias, algunos frescos pompeyanos.

Repercusión posterior

La escena del *Monje tentado por el demonio* es iconográficamente novedosa en la Badia porque utiliza un esquema tripartito de derecha a izquierda que no había sido utilizado hasta el momento y se distancia de la herencia de Spinello Aretino al respecto. Además realiza un espacio pictórico más libre y amplio que en San Miniato. La composición tendrá una apreciable repercusión posterior en los ciclos sobre la vida de san Benito.

En primer lugar, en la escena del pintor Filippelli en la Badia a Passignano, una de las que destila menor calidad, el esquema tripartito de la Badia se mantiene aunque invertido y en un interior arquitectónico de escaso valor artístico.

En la obra de Sodoma en Monteoliveto, la escena adquiere una dimensión espacial mucho más amplia y toda la composición respira libremente con la inclusión de un paisaje exterior que denota la maestría pictórica del pintor de Vercelli. A pesar de la enorme diferencia en el plano pictórico y compositivo del ciclo de Monteoliveto Maggiore (1503-08), hay una clara influencia de la composición tripartita de la Badia. Allí, Sodoma copia el esquema narrativo pero invirtiéndolo y dando mucho más protagonismo al castigo del santo que adquiere centralidad. Por último cabe recordar que en el ciclo del Zingaro en Nápoles esta escena no se encuentra representada.

3.2.2.- El hierro vuelto a su mango desde lo hondo del lago o el Milagro del falcastro (galería Oeste, segundo luneto Norte)²⁶⁵

La siguiente escena en el Chiostro degli Aranci es el llamado Milagro del falcastro. El papa Gregorio Magno explica que un día acudió a san Benito un godo que quería hacerse monje y el santo lo acogió. Algún tiempo después le indicó que fuera a trabajar una tierra que el santo quería cultivar y le dio un falcastro para llevar a cabo la labor. El godo se fue a trabajar la tierra que estaba cerca de la orilla de un lago y a causa del arduo trabajo, el hierro del falcastro saltó del mango cayendo en lo más hondo del agua. Benito acudió al lago y, cogiendo el mango, hizo subir rápidamente el hierro desde la profundidad del lago, dándoselo después al godo para que prosiguiera en su labor.²⁶⁶ Este es, junto con el Milagro del garbillo roto, uno de los más populares de la vida de san Benito y, como tal, figura en todos los ciclos sobre el santo, a excepción del ciclo de la Badia a Passignano (1483-85). El fresco que se corresponde con dicha narración en el Chiostro degli Aranci es, junto con el fresco del Milagro del pan envenenado, el más destacable por su célebre resultado compositivo y pictórico. El pintor del claustro dejó de lado toda iconografía anterior y concibió una escena de una magnitud narrativa y compositiva nunca vista hasta el momento en todo el ciclo. Pero la intensidad grandilocuente y la profundidad del paisaje que el pintor dio a esta escena tampoco se habían visto hasta entonces en la pintura florentina. Realmente el pintor supo aquí amplificar el gusto por el paisaje que había mostrado en otras escenas, convirtiendo toda la escena en un verdadero paisaje por sí solo. Algo que predecía los resultados posteriores de muchos de los pintores que eran jóvenes en aquel momento, como Alesso Baldovinetti o Piero della Francesca.

El pintor mostró en este fresco su capacidad para construir una composición de la nada, sin seguir la iconografía previa y recomponiendo la *Storia* a su manera. Pero evidentemente, aunque no se puede encontrar un parangón para la composición general, si que es posible encontrar algunos ejemplos previos en la pintura florentina que usan la presencia del agua en la escena y que de algún modo podrían ser un antecedente del fresco de la Badia. Giotto pintó ya una escena marina, la *Visión de san Juan en Patmos* (1320) de la capilla Peruzzi de Santa Croce, pero el pintor de la Badia podría sobre todo haberse inspirado en la escena de la *Resurrección de la princesa por intercesión de santa Maria Magdalena* (1365) que pintó Giovanni da Milano en la capilla Rinuccini de Santa Croce. Aunque en ninguna de las dos hay la profundidad del

²⁶⁵ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra G.

²⁶⁶ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

paisaje que él concibió para su fresco en la Badia, algo que solo podía encontrar en dos frescos de Masolino, que seguramente no conocía directamente. El imponente *Bautismo de Cristo* (1435) de Masolino en el Baptisterio de Castiglione Olona es el único precedente claro del fresco de la Badia, aunque se debe suponer el desconocimiento del fresco por parte del pintor. Así como el amplio paisaje montañoso (1435) que pintó el mismo pintor en el palacio del Cardenal Branda Castiglione de la misma población, recuerda también las soluciones paisajísticas del pintor de la Badia. Existe además una solución parecida, aunque de menor tamaño, en el citado fresco de la celda núm. 24 del convento de San Marco de Florencia. La no presencia de reflejos en el agua podría indicar que la cronología de este fresco fuera anterior al fresco de la Badia.

La composición de la escena se articula en dos partes que responden a la narración. A la izquierda, el godo explica a san Benito lo sucedido y a la derecha, san Benito lleva a cabo el milagro. El pintor buscó otra vez la solución narrativa en Masaccio. El esquema narrativo del fresco de la Badia toma, otra vez, como modelo la narración compositiva utilizada por Masaccio en el *Tributo de la Moneda* de la capilla Brancacci (1423-28). En esta, en presencia del recaudador de impuestos, Cristo indicaba a Pedro la dirección del lago y este remarcaba el gesto señalando también al lago, en el que aparecía el mismo Pedro abriendo la boca de un pez. Del mismo modo, en el Chiostro degli Aranci, el godo indica la dirección de lo sucedido siguiendo el gesto de san Benito, que a la vez es repetido por un monje detrás del santo, mientras que el largo mango de madera que lleva el godo acaba de acentuar la dirección del gesto general. El largo bastón de la mano del godo confluye formando una uve, en el centro de la composición, con el otro mango que sostiene Benito, ayudando a subrayar la relevancia del paisaje en dicho fresco. De este modo el movimiento pasa de un lado al otro de la composición a través de los dos palos y de los gestos, cerrando la entera composición del fresco de un modo aún más perfecto que Masaccio. Así, como pasaba con el fresco del Milagro del vino envenenado, la composición se concentra en el objeto central del milagro, aumentando de esta forma la tensión dramática de la narración, y centrándola en el momento capital del milagro.

Al lado derecho de la composición, delante de una iglesia aparece san Benito sentado enfrente del godo, con algunos monjes detrás. La figura de san Benito, como pasaba con el fresco del Milagro del vino venenoso, responde a la iconografía de Cristo. San Benito se encuentra destacado

y engrandecido con un libro en su mano izquierda, algo que es propio de la iconografía del Cristo pantocrátor o del Cristo entronizado. Klaus Krüger advertía en su libro sobre la evolución del culto franciscano y su iconografía durante los siglos XIII y XIV, de una asimilación progresiva de la iconografía de san Francisco con la de Cristo para destacar el carácter divino del santo.²⁶⁷ Dicho recurso asimilativo es usado también en la Badia con la iconografía de san Benito que tiende a idealizarse, asimilándose a la de Cristo y acentuando así su santidad. De este modo la iconografía es renovada de tal modo que permite identificar a Benito con la divinidad. Por otro lado, hay algo más que permite certificar dicha teoría, el modelo en el que se inspiró el pintor para la figura del santo. El volumen, la posición y composición de la figura del santo puede ser comparada con las esculturas de los cuatro evangelistas que decoraron la primera fachada de Santa Maria del Fiore, sobre todo, con el *san Marco* de Niccolò Lamberti (1410-12) y el *san Juan* de Donatello (1410-11). La posición rígida, el trabajo de los pliegues y el modo de coger el libro con la mano del san Benito de la Badia remiten, sin duda, a las dos esculturas. La figura del godo, trabajada de espaldas y con cierta profundidad, muestra un exquisito resultado lumínico, resaltado por la nítida sombra del largo mango que lleva en las manos.

Dicha figura se repite en el lado izquierdo de la composición donde tiene lugar el milagro. Allí el godo se exclama, con las manos abiertas hacia el espectador, de lo sucedido, mientras Benito saca ya del agua la hoz recompuesta. La caracterización del godo es de suma importancia para comprender las fuentes del pintor. El pintor caracterizó al godo siguiendo una iconografía facial que habitualmente respondía a la de san Juan Bautista. El carácter moreno y rudo del godo tiene como antecedente, por ejemplo, el san Juan Bautista (1428) que Masaccio pintó para el inacabado políptico de Santa Maria Maggiore de Roma, hoy conservado en la National Gallery de Washington. Dicho carácter aparece también en el san Juan Bautista de la tabla para Santa Lucia dei Magnoli (ca. 1440) de Domenico Veneziano, uno de los mayores ejemplos de la pintura lumínica de la que participa el ciclo de la Badia, que fue pintada poco después de la terminación del ciclo en 1439. Piero della Francesca reproduciría también el mismo carácter en el políptico de la *Maddona della Misericordia* (1445-48) de Sansepolcro y también en el Cristo del *Bautismo* (1448-50) de la National

²⁶⁷ KRÜGER, Klaus: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Gebr. Mann, Berlin, 1992.

Gallery de Londres. Seguramente dicha iconografía se usaba habitualmente para representar, a parte del Bautista, a personajes que necesitaran de un carácter un poco salvaje. Cabe también aquí señalar algo importante para comprender la iconografía del godo, su vestimenta. El godo viste un hábito corto de color castaño encima del que lleva un escapulario negro. Dicha indumentaria era la destinada a aquellos miembros de la comunidad monástica que estaban en la parte más baja de la jerarquía, un detalle que muestra la atención prestada en la representación pictórica de las escenas.

El trabajo pictórico de los rostros difiere del anterior fresco por su mayor perfección, alcanzando aquí uno de los mejores momentos del ciclo. El trato mórbido de la luz en los rostros, sobre todo en los personajes de la izquierda de la composición, se perfecciona en este fresco llegando a alcanzar las soluciones utilizadas por los principales maestros de la *pittura di luce* como Fra Angelico. Los dos personajes detrás del san Benito con el falcastro reparado, responden seguramente a retratos de personajes del momento, pero no se pueden aquí identificar con alguien en concreto porque la labor identificativa de los personajes sería interminable y, de todos modos, tampoco aportaría conclusiones relevantes para la comprensión del ciclo, más allá de la pura curiosidad. El problema de la identificación de retratos en la pintura italiana ha llegado algunas veces a oscurecer el análisis principal de algunos ciclos, como el caso del *Cappellone degli Spagnoli* de Santa Maria Novella, la literatura histórico artística del cual se ha ocupado mucho más de dicha identificación de retratos que no de lo realmente importante, el análisis del ciclo en sí.

Pero lo más destacable del fresco es el enorme paisaje marítimo que se abre, en una gran visión prospectica, hacía el horizonte, donde aparece una ciudad portuaria. San Gregorio hablaba en su texto de un lago, pero aquí el pintor lo transformó gradualmente en un gran mar.²⁶⁸

Se ha querido ver en este tratamiento del paisaje marítimo una proximidad con las soluciones de los nórdicos Lucas Moser o Konrad Witz,²⁶⁹ una teoría difícil, ya

²⁶⁸ “[...] He exploited the story by transforming a pond into a large still lake – a change that, like others, indicates his recollections of the style of non-Italian masters such as Conrad Witz [...]” PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard: *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art – Il Fiorino Edizioni, Londres, 1968, pág. 150.

²⁶⁹ Las referencias a Witz son constantes en muchos de los autores que han hablado sobre el claustro desde Longhi (1950), hasta Meiss (1968), pasando por Chiarini (1963). Por otro lado, las referencias a Moser provienen solamente de Neumeyer. Este comparó el fresco con el Altar de Tiefenbronn de Moser, una comparación un tanto difícil.

que el ámbito y carácter de dichos pintores es muy distante del de los frescos de la Badia. Es cierto que en Moser o Witz hay una actitud parecida a la del pintor del claustro frente al paisaje, pero los resultados son diferentes en el ciclo de la Badia.

Además, en el paisaje de esta escena hay un elemento que es completamente nuevo en la pintura florentina, los reflejos del agua. El azul cristalino de las aguas, que permite ver los peces o el hierro recuperado, refleja las montañas y la isla, donde esta san Benito, con sus plantas. La aparición del reflejo de los objetos en el agua es algo totalmente novedoso y único, un elemento del que se puede considerar el ciclo de la Badia como introductor. Los reflejos límpidos de la escena de la Badia sorprendieron a muchos y entre ellos, otra vez, al joven Piero della Francesca, que desenvolvería dicho recurso en sus obras hasta perfeccionarlo completamente.

Una obra juvenil como el *Jerónimo penitente* (1450) de la Gemäldegalerie de Berlín, muestra ya la influencia del fresco de la Badia, en las brillantes aguas del río en el que se reflejan los árboles, que parecen tener también un nexo con los del ciclo mural de la Badia. Posteriormente en el ya citado *Bautismo* (1448-50) de Londres vuelve a aparecer el mismo recurso pero con mayor fuerza, reflejando una parte del paisaje y los colores de los vestidos de ciertos personajes. Y, ya finalmente, en la *Batalla de Constantino y Maxencio* (1447-51) del ciclo de Arezzo volverá aparecer en el lejano paisaje un río parecido al del san Jerónimo.²⁷⁰ Del mismo modo como la perspectiva del vasto paisaje fluvial del anverso y del reverso del célebre retrato del duque de Urbino (1465-66), Federico II de Montefeltro, de Piero della Francesca, no se podría entender sin el paso previo de la escena del Chiostro degli Aranci. El paisaje de Piero en esta tabla se deudor de la amplitud del paisaje de los frescos de la Badia y en particular del mar cristalino del Milagro del falcastro. La tabla del pintor de Borgo Sansepolcro representa el punto culminante del proceso que llevó desde la concepción pictórica trecentista, a través de Masaccio, hacia el pleno Renacimiento, del que esta tabla es uno de los máximos ejemplos. No se puede comparar la nitidez y la perfección prospectica de Piero con la del pintor de la Badia, pero si es cierto que los resultados del ciclo de la Badia fueron determinantes para la evolución pictórica de este.

²⁷⁰ Cabe destacar aquí lo dicho por Richard Coke sobre la pintura de Piero: "[...] Piero's work is also marked by his understanding of light and shade, suggested in the St. Jerome by the river with its reflections and by the green of the landscape (paler than that Domenico Veneziano), which in the later Baptism and St. Jerome with the Donor is contrasted with the baked white earth to heighten the impression of the play of light [...]" COCKE, Richard: "Piero della Francesca and the development of Italian landscape painting", *Burlington Magazine*, CXXII, 930, septiembre, 1980, pág. 631.

Por otro lado, en las aguas translúcidas del fresco de la Badia se entrevé nuevamente el gran detallismo del pintor en la variedad de peces que representa en ellas, así como en la perfección con la que representa la parte del hierro que aún está dentro del agua o en unos pájaros que se acercan a la orilla. Paolo Uccello pintó en uno de los frescos del claustro de San Miniato al Monte (1447-54) un fragmento marino que recuerda al de la Badia, aunque allí Uccello trató el detalle como si se tratara de un mapa celeste. Lo que falta por saber es si Uccello había ya representado lo mismo en su primer ciclo benedictino de Santa Maria degli Angeli (ca.1430-37), un ciclo que si hoy persistiera ayudaría a esclarecer muchas de las dudas acerca del ciclo de la Badia.

La delicadeza en los detalles del pintor de la Badia se manifiesta también en el paisaje lejano, donde una multitud de pequeños barcos se acercan al puerto de una gran ciudad. Neumeyer (1927) ya estableció el paralelo entre dichos barcos y los de Domenico Veneziano en el *tondo* de Berlín. La gran ciudad trazada con minuciosidad de detalles, con sus murallas y todas sus calles parece copiada directamente de un mapa de la época. La ciudad no aparecía en la sinopia del fresco lo cual indica que la vista de la ciudad fue introducida directamente con el pincel y tomando como base un mapa o vista de la ciudad de Lisboa. Hay consenso en identificar la ciudad como Lisboa. Gordalina (1992) indicó como posible fuente la vista de Lisboa desde los Paços de Alcaçova, mientras Bonavoglia (1998) aportaba un mapa de la Lisboa del siglo XVI para compararlo con el fresco. Tanto una como la otra teoría son perfectamente factibles, aunque, ciertamente, la visión de la ciudad de Lisboa desde los Paços de Alcaçova parece ser la tesis más probable. Viendo un fragmento de una iluminación de la *Crónica de D. Alfonso Henriques* de Duarte de Galvão, conservada en el Museu Castro de Guimarães de Cascais (un mapa no citado por ninguna de las dos autoras), donde aparecen representados los Paços, vemos como la visión coincide bastante con la del fresco de la Badia. Esta teoría mostraría la voluntad del pintor o del Abad de dejar plasmada en Italia la huella de su país natal. Mientras por otro lado, la iglesia que aparece detrás de san Benito parece emular otra vez la Badia Fiorentina, con su *Campanile* y la *Loggia* que daba acceso a la iglesia en la época medieval.

Repercusión posterior

Mientras que, como se ha visto, la composición del fresco del Milagro del falcastro de la Badia marcó la evolución de las representaciones del paisaje posteriores, en cambio, tuvo poca trascendencia posterior en los ciclos dedicados a san Benito. A pesar de todo, el Milagro del falcastro queda como

el mejor episodio, junto con el Milagro del pan venenoso, del Chiostro degli Aranci. Un episodio donde el pintor mostró la plenitud de su dominio pictórico y compositivo, en una escena irrepetible en el ámbito italiano.

El pintor de la Badia, partiendo de un modelo sencillo como el de Spinello Aretino, recrea un espacio pictórico muy ambicioso y compositivamente magnífico que es innovador en todos los sentidos en la iconografía de la vida de san Benito.

Ciertamente, no habrá un seguimiento excesivo de las novedades pictóricas de la escena del ciclo de la Badia en los ciclos benedictinos posteriores, aunque en la representación de Monteoliveto Maggiore si podemos encontrar una influencia clara del esquema pictórico de la Badia. La composición de Sodoma es diferente y no tiende la centralidad grandilocuente del luneto de la Badia pero mantiene la presencia de un espacio acuático amplio que ocupa gran parte de la composición y la presencia de dos mangos de madera en forma de uve como en la Badia.

Un elemento que nos indica con estricta evidencia el conocimiento por parte de Sodoma del ciclo de la Badia, es la posición y los pies del monje a la izquierda (en Monteoliveto) que sostiene el mango del falcastro. Los pies y los pliegues del hábito de este personaje son prácticamente idénticos a los del personaje del godo en la escena de la Badia. Es esencial también el hecho que Sodoma introduzca también el efecto de los reflejos en el agua aunque lo realice de modo más matizado y ténue que en la Badia, donde el recurso por su novedad era utilizado con grosor y fuerza de pigmento.

Por otro lado, el Zingaro en el Chiostro del Platano concibe un gran fresco que compositivamente es muy diverso del de la Badia y del de Monteoliveto, aunque mantiene la presencia de un gran espacio líquido en la composición. Pero hay en el fresco del Zingaro un elemento que denota que el pintor Solario, nacido cerca de las tierras donde san Benito había empezado su retiro eremítico, conoció, vió y supo entender la relevancia pictórica de la escena del falcastro en la Badia: la presencia de un árbol y parte de la vegetación que se reflejan en el espejo del agua de manera nítida como en la escena del ciclo mural de la Badia, pero con mayor fineza.

3.2.3.- La salvación de Placido o Mauro anda sobre las aguas (galería Oeste, Tercer luneto Norte)²⁷¹

Después del gran desarrollo compositivo del Milagro del falcastro, en el Chiostro degli Aranci, la narración de la vida de san Benito sigue con el Milagro de Mauro andando sobre las aguas o la llamada Salvación de Placido. Del mismo modo prosigue san Gregorio con su narración. Hubo un día en que el joven Placido, mientras san Benito estaba en su celda, se fue a buscar agua al lago. Mientras llenaba el cántaro que traía consigo, Placido cayó en el agua tras la jarro. La corriente le arrebató, arrastrándolo lejos. El santo tuvo noticia en seguida del hecho y llamó al monje Mauro, ordenándole que fuera al lago a rescatar al joven Placido. Mauro fue corriendo y enseguida vio al monje en el agua y, sin darse cuenta, anduvo sobre las aguas, como san Pedro, y lo devolvió a la orilla. Después de salvarlo se dio cuenta del milagro y corrió para explicarlo a san Benito. Mientras el santo atribuía el milagro a la obediencia de Mauro, este lo atribuía a la santidad de Benito. Pero, finalmente, intervino Placido y aseguró haber visto la cabeza del Abad sobre él cuando era salvado.²⁷²

La escena de la salvación de Placido es una de las más representadas y más antiguas documentadas en Italia, aparece ya en el ciclo, datado entre los siglos X y XI, de la Iglesia inferior de San Crisogono de Roma²⁷³ y también en el ciclo del Magister Conxolus del *Sacro Speco* de Subiaco, de la segunda mitad del siglo XIII. Más tarde fue representado también en el ciclo de San Miniato al Monte (1388) y también en la predela de la *Coronación de la Virgen* (1414) de Lorenzo Monaco, conservada en los Uffizi. Todas estas representaciones mantuvieron siempre una composición bipartida de la escena siguiendo el esquema primitivo del fresco de San Crisogono. Del mismo modo, el pintor del Chiostro degli Aranci siguió dicho esquema y dividió físicamente la composición en dos partes mediante una gran pared rocosa que remite a la solución usada en el fresco del retiro eremítico de san Benito. Esta vez la división a través de las rocas es mucho más fuerte y no permite por lo tanto el uso de nexos entre una parte de la composición y la otra.

²⁷¹ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra H.

²⁷² Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

²⁷³ En el muro lateral derecho de la nave de la iglesia romana de San Crisogono se conservan dos frescos que supuestamente formaban parte de un ciclo sobre la vida de san Benito. Las dos escenas son las representaciones pictóricas más antiguas que se conservan que muestren episodios de la vida del santo y se consideran del siglo X. Las dos escenas representan la salvación de Placido y la curación del leproso. v. BISOTTI, Giovanni: "San Benedetto negli affreschi dell'antico titolo di S. Crisogono in mica aurea", *Rivista storica benedettina*, IX, 1914, págs. 135-137.

De este modo, a la derecha se halla san Benito con Mauro en el patio de lo que debería ser un monasterio. San Benito se encuentra, alzado y en posición entronizada, enfrente de Mauro. Mauro está reclinado, en posición obediente y piadosa, predispuesto a atender las órdenes del santo. Nuevamente la figura de san Benito es tratada de un modo que permite equipararla a la iconografía del Cristo entronizado o pantocrátor, algo que, como se ha dicho, había sucedido ya con la iconografía de san Francisco. La asimilación con la iconografía del propio Cristo permitía configurar una iconografía sólida que diera entidad y presencia a la Orden y a la figura del santo. El ejemplo máximo para san Francisco fue la construcción del grande complejo de Asís, el ejemplo más imponente de dicha asimilación de la iconografía de Cristo; se construía un templo que podía rivalizar con las más grandes iglesias de Roma, para el solo enaltecimiento de la figura de un santo, permitiendo que este fuera venerado como si del mismo Cristo se tratara. Y lo principal para dicha exaltación del culto era la completa plasmación de su vida y milagros a través de un vasto ciclo mural. Esto es lo mismo que pasaría con la orden benedictina y la figura de su santo fundador, pero en una escala menor, creando grandes ciclos del santo como el de la Badia o sobre todo, el más auto representativo de la fuerza de la Orden, el de Monteoliveto Maggiore. Aún en una escala más reducida la Orden Dominicana llevaría a cabo un fenómeno similar de auto reafirmación durante el Trecento en el gran ciclo de Andrea da Firenze del *Cappellone degli Spagnoli*.

De todos modos, la figura de san Benito en el fresco de la Badia vuelve a seguir el modelo de las figuras sedentes y rígidas que decoraron la primera fachada de la Catedral de Florencia. Bajo las esculturas de época arnolfiana, a izquierda y derecha de la puerta, en el primer nivel y dentro de nichos había cuatro esculturas representando a los evangelistas: el *san Marcos* de Niccolò Lamberti (1410-12), el *san Mateo* de Bernardo Ciuffagni (1410-15), el *san Juan* de Donatello (1410-11) y *san Lucas* de Nanni di Banco (1408-15). Las esculturas fueron colocadas en el interior de la Catedral cuando en 1586 se demolió la fachada arnolfiana.²⁷⁴ A pesar de todo, esta vez el pintor de la Badia cambió la posición del libro que lleva el santo en su mano izquierda. Con la otra mano el santo bendice a Mauro, alzándola en dirección al río donde se está ahogando el joven Placido. La arquitectura que aparece detrás del santo vuelve otra vez a remitirse a las soluciones arquitectónicas de los frescos de Masaccio en la capilla Brancacci (1423-28). La pequeña cubierta roja que recorre el edificio

²⁷⁴ Sobre la fachada original de Santa Maria del Fiore v. POMARICI, Francesca: *La prima facciata di Santa Maria del Fiore: Storia e interpretazione*, Viella, Roma, 2004.

aparece igual, tanto en el *Tributo* como en otras escenas pintadas por Masaccio en la capilla Brancacci del Carmine. Pero otro elemento pictórico del edificio evoca aún más el trabajo de Masaccio, el uso de la sombra. La pequeña cubierta sigue los resultados masaccianos proyectando una discreta sombra en la pared del edificio. Dicho edificio aparece ya en la sinopia trazado a partir de simples formas geométricas, algo que demuestra la madurez compositiva del pintor que podía resolver el diseño de un edificio mediante dichas sencillas formas en un modo geométrico parecido al de Paolo Uccello. Algo que es también característico de las sinopias del pintor de la Badia es el primer esbozado de las sombras en los elementos rocosos. En el fresco presente, como la luz pictórica proviene de la izquierda, la parte donde está san Benito se encuentra oscurecida por las sombras alargadas de las rocas que dividen la composición. El pintor trató con suavidad dicho efecto, de tal manera, que entre las brechas de los peñascos se escapan delicados rayos de luz.

En la parte derecha de la composición se ve a Mauro andando sobre las aguas de un fluyente río, mientras con las manos recoge a Placido estirándolo por la cabeza. Aquí el pintor no reprodujo el detalle exacto de la narración gregoriana, según la cual Mauro lo había arrastrado a la orilla estirándole de los cabellos, *per capillos tenuit*. En el fresco Mauro toma el hábito del joven Placido con una delicadez extrema del gesto que contrasta con lo contado por Gregorio Magno. Por otra parte, la limpidez cerúlea del agua recuerda el gran mar cristalino de la escena anterior, pero aquí, en vez de optar por la solución grandilocuente del anterior fresco, el pintor escogió una composición que confería a la escena de un ámbito más recogido y intimista. El gran mar del Milagro del falcastro se convierte aquí en un pequeño río que se escabulle rápidamente, entre las rocas, hacia el horizonte. Destaca, otra vez, por sobre de todo el trato de la luz y el color. Principalmente en los volúmenes tortuosos de las rocas y en la claridad de las aguas del río, pero también en los pequeños detalles. En este caso, como en la escena del vino envenenado, un solo objeto destaca por su volumen y brillantez en medio de la composición: el jarrón que lleva en las manos el pobre Placido. Un jarrón que es trabajado con suma perfección de volumen, dejando ver el radiante color blanco del yeso en el punto más claro. La labor minuciosa de dicho objeto, como vemos en el fresco, bien valió una jornada de trabajo. Pero el detallismo del pintor vuelve a manifestarse también en el paisaje. En los pequeños árboles que culminan las montañas difuminadas del horizonte o en el frondoso bosque detrás del edificio, que en un inicio, en la sinopia, debía contener un curioso jabalí, que no aparece en el fresco. También en la empalizada de madera a la italiana, dónde cuelgan naranjas de perfecta redondez.

Repercusión posterior

La composición del pintor de la Badia en este episodio de la vida de san Benito, donde se desmarca totalmente de la tradición iconográfica presente en el ciclo de San Miniato, es innovadora, reinterpretando con libertad la iconografía y dividiendo la composición en dos partes. De todos modos, el resultado final del pintor de la Badia, a pesar de la belleza y fineza de algunas partes, tiene su punto débil en la extraña roca que divide la composición que no tendrá obviamente continuación posterior.

De todos modos, el esquema bipartito de la Badia se repetirá, aunque con mayor libertad espacial, en Monteoliveto y en Nápoles. En el primero, el fresco del Sodoma es aún dependiente de la composición florentina, sobre todo en la división de la escena y en la figura de Mauro que salva a Placido. Mientras que en Nápoles, la composición grandilocuente dista mucho más de la Badia, aunque mantiene un cierto bipartidismo de la escena y recuerda mínimamente a la escena florentina.

3.2.4.- El Milagro del pan envenenado (galería Oeste, cuarto luneto Norte)²⁷⁵

Al finalizar la narración del episodio de la salvación del joven Placido, tanto en Gregorio como en el Chiostro degli Aranci, esta prosigue con el capítulo que cuenta el Milagro del pan envenenado o el Engaño de Florencio.

La fama de santidad de Benito se había ido propagando rápidamente, así como el conocimiento de sus milagros por todos los sitios. De este modo, hacía tiempo que la envidia corroía al sacerdote de una iglesia vecina al lago y fue tal el odio hacía el santo, que urdió un plan para acabar con su vida. Un día se presentó en el monasterio de san Benito y le ofreció como regalo un pan envenenado. El santo agradeció el obsequio pero no descuidó el engaño que traía consigo. Así, a la hora de la comida, se acercó al monasterio un cuervo que solía venir muchas veces a comer de la mano del santo y, en este momento, Benito le echó el pan y le ordenó que se lo llevara lo más lejos posible para que nadie lo encontrara. El pájaro dubitó y el santo tuvo que volverle a repetir la orden para que, al final, se llevara el pan. Más tarde el pájaro volvió como siempre a comer de la mano del santo su pan habitual.²⁷⁶ La escena es una de las que ha sido menos representada en los ciclos sobre el santo. Aunque aparece en el ciclo del Magister Conxolus de la iglesia inferior del *Sacro Speco* de Subiaco (finales del siglo XIII), no es presente en el ciclo de Spinello Aretino de San Miniato al Monte (1388).

La falta de dicha escena en el ciclo de San Miniato al Monte es algo que contribuye a aumentar el valor del fresco en el Chiostro degli Aranci. La falta de información que tenemos sobre el ciclo que pintó Paolo Uccello en Santa Maria degli Angeli (ca.1430-37), no nos permite saber si en él se incluía tal escena, pero podría ser que la hubiera incluido y por lo tanto la escena habría sido un punto de partida para el pintor de la Badia, una teoría que es imposible confirmar. La inclusión de la escena era necesaria en un ciclo como el de la Badia, dedicado sobre todo a la instrucción de los monjes del monasterio a través de las escenas de la vida de san Benito. La inexistencia de la escena en San Miniato era para el pintor una dificultad añadida, por lo que el pintor tuvo que concebir la composición por sí mismo. Pero como bien notó Rosenberg Henderson²⁷⁷, parece que la libertad compositiva le permitió crear una escena de mayor carga compositiva del resto. Ciertamente, cuando el pintor es fiel a la tradición compositiva de Spinello u otros pintores sus resultados son menos impactantes, pero cuando deja dicha

²⁷⁵ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra I.

²⁷⁶ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

²⁷⁷ “[...] It is curious to note that the only Badia fresco which does not derive from San Miniato is the most successful of the Chiostro [...]” ROSENBERG HENDERSON, 1969, op. cit., pág. 394.

tradición y concibe una composición totalmente nueva, como en el presente fresco o en el Milagro del falcastro, consigue un resultado mucho más refinado y novedoso.

Otra vez el pintor centra la tensión dramática de la escena en un solo objeto, el objeto a través del cual se produce el milagro, el pan envenenado. El pan, que Benito había tirado al suelo, es el centro de la composición, sobre el que reposa la atención de los monjes y el gesto del santo. A pesar de centrar la escena en la gran arquitectura central donde se desenvuelve dicha acción, el pintor volvió a hacer uso de la narración simultánea, que había usado por ejemplo en las escenas del garbillo roto y del retiro eremítico; aunque, esta vez las otras partes son claramente secundarias. La narración empieza a la derecha donde san Benito, junto con Mauro, recoge el pan envenenado de manos de Florencio. San Benito, con la cabeza cubierta, como no queriendo ver el pan endemoniado del sacerdote, acerca su mano al presente, pero no lo toca. Mientras que Mauro, recoge con sus dos manos el regalo engañoso que Florencio presenta mediante un pañuelo, para no tocarlo. El grupo de manos que se encuentran en el pan, con su delicada gesticulación, son el ejemplo más notable de la suavidad con la que el pintor trata las manos en todo el ciclo mural. A parte de esto, las figuras de Benito y Mauro sumidas en la oscuridad de sus hábitos, contrastan con el destello de color de la figura que representa al sacerdote Florencio. Dicha figura es uno de los máximos ejemplos de la pintura lumínica que caracteriza el ciclo, con la labor volumetrica en los pliegues de su vestido y sobre todo el delicado trabajo lumínico del pañuelo blanco que sostiene entre sus manos. Pero la belleza del rostro de Florencio, con su fina tonalidad de la carne que se difumina con el pigmento verde de la base, recuerda en cierto modo a las soluciones faciales de Paolo Uccello, el cual había terminado poco tiempo antes, junto con el llamado Maestro de Prato, su ciclo de frescos en la capilla *dell'Assunta* de la catedral de Prato (1434-36). Después de este primer instante narrativo, la historia del pan venenoso continua en el gran interior que domina el fresco, para terminar después, otra vez en el lado derecho, en el pequeño detalle superior donde se ve al cuervo, una vez ya escondido el pan.

El insólito interior en el que el pintor decidió incluir la escena que representa el momento culminante del milagro, no tiene parangón en el arte florentino. Por vez primera en el ciclo, como decía Neumeyer,²⁷⁸ el hombre y el espacio interior

²⁷⁸ “[...] Das erste Mal sind Menschen und Raum in eine völlig rationale Proportion getreten. Die Figur wird also kleiner, fügt sich in den Raum, anstatt daß der Raum um die Figur sich herumlegt [...] In der Geschichte der Raumdarstellung müßte dies Fresko stets eine erste Stelle einnehmen [...]” NEUMEYER, 1927, op. cit., pág. 38.

son representados juntos siguiendo una proporción racional. Cada personaje tiene su proporción lógica en el espacio y la arquitectura del gran refectorio se amolda a la medida de los personajes. Aunque, en cierto modo y gracias a la perspectiva, la arquitectura es un poco sobredimensionada para acrecentar el efecto de la perspectiva y dar al punto central de la narración, el pan, más dimensión trágica.²⁷⁹ La acción de Benito, así como la representación de la escena como un *cenacolo*, remite otra vez a una asimilación de la iconografía de Cristo con la de san Benito, que es aquí tratado siguiendo la posición central de Cristo en dichas escenas. Benito en su gesto centralizador de la composición se asimila al Cristo que instituye la comunión en las representaciones de la santa Cena. Aunque en la pintura florentina es difícil encontrar un antecedente para la composición de esta escena, el *Milagro del pan de san Giovanni Gualberto* (Imagen 255), pintado por Giovanni del Biondo para el políptico de san Giovanni Gualberto de Santa Croce, situado en su origen en la capilla Bardi di Vernio, puede constituir un antecedente en lo que se refiere a la composición.

La escena de Santa Croce divide la composición en dos, un interior de refectorio es el centro de esta, mientras que a la derecha una pequeña escena exterior lo complementa. El modo de dividir la escena en dos parece que influyó al pintor de la Badia. Pero en lo que se refiere a la composición de la mesa del refectorio en la escena del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, no se encuentra ningún antecedente en la pintura italiana. Aunque existe un solo ejemplo en la pintura italiana que podría haber influenciado al pintor de la Badia, la escena de las *Bodas de Caná* que pintó Giusto de' Menabuoi²⁸⁰ en su gran ciclo del baptisterio de Padua entorno al 1378. Si bien es difícil explicar como el pintor de la Badia pudo conocer dicho ciclo, hay varios elementos que confirman con claridad la teoría.

En primer lugar, la escena de Menabuoi, con su larga mesa en dos planos, es muy parecida a la de la Badia, aunque sin perspectiva y invertida. Pero hay otro elemento secundario que permite pensar que el pintor se inspiró en ella para elaborar su escena. La techumbre de la sala que representó Menabuoi es exactamente idéntica a la del ciclo de la Badia. En Padua, un techo oscuro

²⁷⁹ “[...] Die Hauptszene erscheint ganz klein unmittelbar vor der Rückwand des weit in die Tiefe fluchtenden Refektoriums; der Fluchtpunkt liegt dort, wo sich der Arm des hl. Benedikt vor der Folie des weißen Tischtuches zu dem am Boden sitzenden Raben niedersenkt [...]” PASSAVANT, 1969, op. cit., pág. 348.

²⁸⁰ Hacia 1378 Giusto de' Menabuoi pintó en el Baptisterio de Padua un gran ciclo con escenas del Paraíso, del Génesis, de la vida de Jesús y de la de san Juan Bautista. SPIAZZI, Anna Maria: *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Edizioni Lint, Trieste, 1989.

era dividido con gruesas líneas marrones figurando un techo con casetones de madera y el pintor de la Badia usó el mismo recurso para figurar el encasetonado, añadiéndole perspectiva. En la *Adoración de los Magos* del mismo ciclo de Padua hay un edificio cuya pequeñas ventanas ojivales recuerdan el tipo de ventanas presentes en la coronación del edificio del fresco de la Badia. Hay un elemento principal que explica el posible conocimiento de los frescos de Padua por el pintor. La comunidad de la Badia estaba formada por monjes que habían venido de la congregación de Santa Giustina de Padua fundada por Ludovico Barbo, de donde además vino también el Abad Gomes Eannes. Ciertamente es que el marco que encuadra la arquitectura es de raíz claramente gótica y impide la atribución del fresco a pintores del círculo de Fra Angelico, al que ha sido atribuido recientemente por Kanter. La rudeza de dicho marco, con sus dos mal proporcionadas cabezas de travesaño, en forma de voluta, hacen imposible dicha atribución, ya que los elementos arquitectónicos en Fra Angelico son siempre de carácter renacentista. Pero la atribución al círculo de Fra Angelico se hace más difícil aún cuando se observa en el fresco elementos que forman parte del universo pictórico de las anteriores escenas del ciclo de la Badia.

El carácter fragmentario de la narración dividida en dos partes siguiendo un esquema aún un poco medieval, el modo de tratar los rostros como si fueran máscaras dentro de un hábito monacal, el detallismo de los objetos que se corresponde con otras escenas, el uso de la sombra o el tipo de árboles del paisaje son caracteres propios del pintor que elaboró el resto de frescos del claustro. Por lo que la atribución de Kanter (2008) a Battista di Biagio Sanguini parece bastante incongruente.

Por otra parte, sin ningún tipo de reservas ni de explicación, Kanter incluyó en el catálogo de Fra Angelico la sinopia del fresco, algo que tampoco tiene ningún sentido. En primer lugar, la sinopia del fresco muestra el mismo trazo geométrico que se notaba en la sinopia del fresco anterior, por otro lado, nada atribuible al Angelico. Pero es cierto, como se ha indicado al respecto del fresco del vino venenoso, que el carácter del pintor de la Badia es el de un pintor exigente, que iba introduciendo mejoras poco a poco y que seguramente, ante una dificultad como la de este fresco, pudo acudir a mostrar sus diseños previos a algún maestro como Fra Angelico o Paolo Uccello.²⁸¹ Posiblemente, Uccello era el que mejor podía ayudarle en cuestión de perspectiva, pero

²⁸¹ La idea de que el pintor hubiera pedido la ayuda de algún maestro de la perspectiva fue ya apuntada por CHIARINI, 1963, op.cit., pág. 16.

también podría ser que hubiera acudido a un maestro arquitecto. De todos modos, la atribución a Fra Angelico de la sinopia en sí no es aceptable, lo que si se puede sospesar, es la posible ayuda recibida por el pintor de algún maestro con tal de trazar la perspectiva. Un dato a añadir aquí es la compra que efectuó el pintor el 7 de febrero de 1438 de un *regholo di nocie*,²⁸² o sea, una regla de madera de nogal. Según Bonavolgia²⁸³ dicha regla habría servido para trazar las líneas de la perspectiva del fresco del pan envenenado, algo que concuerda con el dato en el que se compró. En Julio del mismo año los monjes huían del monasterio escapando la peste, por lo cual, hasta aquel momento el pintor habría terminado dicha escena y las dos siguientes y pintado la decoración inferior de la ala oeste del claustro. Aunque quizás la regla se compró no para este fresco, sino para el siguiente, donde era necesario trazar con precisión los largos palos blancos que los monjes usan para levantar la piedra. A pesar de que ciertamente las líneas del fresco y sobre todo el palo que traviesa la escena en lo alto necesitaban de una buena regla también.

La composición del interior del refectorio monacal presenta una solución pictórica y compositiva de gran valor para el arte florentino. Hay los elementos justos, ni uno más ni uno menos, el mismo pintor eliminó en el fresco la presencia de un jarrón sobre la mesa. Cualquier elemento superfluo podía afectar la tensión narrativa lanzada sobre la mano de san Benito que, en el centro neurálgico de la composición, indica al cuervo que se lleve el pan maldito, mientras las miradas de los monjes a su lado se dirigen lentamente hacia el punto indicado. Del mismo modo, el único elemento secundario de la composición, un paño que cuelga del centro de la sala, toma un papel central en esta, acentuando el movimiento de la mano del santo que, a la vez, se refleja en sombra en la pared lateral. De este modo, el movimiento central de la escena se multiplica como en un espejo, con un paño colocado en el justo puesto para equilibrar la composición en dos ejes. Es realmente importante la introducción de este recurso que da gran fuerza a la composición. Ya Neumeyer comparó el recurso del paño colgante con la misma solución en pequeña escala de la *Lavación de los pies* de la *Maestà* de Siena (1308-11) de Duccio di Buoninsegna. Un recurso que también aparece en una escena de la galería Oeste del *Chiostro Verde* de Santa Maria Novella.²⁸⁴ El paño con su fino sombreado y su ribete

²⁸² “[...] *A spese straordinari, s. 11, per un regholo di nocie per Giovanni dipintore [...]*” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 150 (7 de febrero de 1438).

²⁸³ BONAVOLGIA, 1998, op. cit., pág. 64.

²⁸⁴ La escena situada en la galería Oeste del *Chiostro Verde* de Santa Maria Novella es de difícil lectura ya que se encuentra en mal estado de conservación. Se trata de una de las escenas que se atribuyen a maestros menores anteriores a Paolo Uccello o que trabajaron

negro recuerda al que aparece colgando de la espalda del criado del sacerdote en la escena del retiro eremítico de san Benito en el ciclo de la Badia, otro elemento que indica que la paternidad del fresco no es diferente de la del resto del ciclo.²⁸⁵ El detallismo del pintor también es presente en la escena, pero esta vez más disimulado para no entorpecer la tensión compositiva. Entre las manos de algunos monjes vemos panecillos y frutos rojos, mientras el primero lleva en la mano un gran cuchillo, en el que el pintor muestra otra vez su gusto por el luminismo. La luz en esta escena es tratada con una pureza y ternura que alcanzan el máximo nivel del ciclo. La luz da volumen al gran refectorio desde la izquierda, con tal efecto de profundidad que constituye uno de los mayores ejemplos de representación de un interior en la pintura italiana. Pero la claridad vuelve a apoderarse del objeto principal de la escena, el pan, dándole un volumen redondo de gran morbidez.

Repercusión posterior

El célebre resultado del Refectorio pintado en el Chiostro degli Aranci constituye un punto culminante de la representación pictórica posmasacciana, aunque su influencia posterior en la pintura florentina es escasa, un hecho que es poco comprensible si se tiene en cuenta la novedad de la composición. Ni tan solo en los muchos *Cenacoli* que se pintarían a partir de aquel momento aparece referencia alguna a la composición de la Badia, siempre siguiendo el esquema de la mesa en un primer plano lineal. Solo en la escena que representa el milagro en el ciclo del Zingaro (1500-14) en Nápoles la composición se entiende como una reinterpretación del fresco de la Badia, con algunas innovaciones, como ventanas que dejan entrever paisaje y la ampliación de la mesa por la izquierda, así como la inmensidad del espacio arquitectónico.

En el ciclo de Monteoliveto, la escena pintada por Sodoma no tiene nada en común con la de la Badia y es totalmente innovadora iconográficamente. Mientras que el ciclo de Filippelli en la Badia a Passignano, siempre con una calidad menor que el resto de ciclos, muestra una dependencia del fresco de la Badia en la composición en dos de la escena y la centralidad de san Benito en la mesa.

en el claustro junto a él. Pudelko diferenció las manos de varios maestros en las escenas de las galerías Oeste y Sur: Pseudo-Ambrogio Baldese, el Maestro del Tondo del Bargello y Dello Delli. v. PUDELKO, Georg: "The minor masters of the Chiostro Verde", *The Art Bulletin*, 17, 1, marzo, 1935, págs. 71-89.

²⁸⁵ "[...] *investiti della stessa luce che rendeva presente e significative anche le cose più umili, come un asciugamano lasciato su una trave dentro un refettorio [...]*" BERTELLI, 1991, op. cit., pág. 10.

3.2.5.- El Milagro de la piedra pesante (galería Oeste, quinto luneto Norte)²⁸⁶

Siguiendo al fresco del pan envenenado, el pintor de la Badia representó el *Milagro de la piedra pesante*. Aquí la narración del ciclo degli Aranci cortó bastante lo contado por Gregorio prescindiendo de muchos episodios, lo cual hace pensar que el ciclo tampoco tenía que ser mucho más amplio. Según Gregorio Magno, durante la construcción de un monasterio ordenada por el santo, los monjes quisieron levantar una gran piedra que había en el terreno. Pero el demonio se sentó encima de la piedra, impidiendo que pudieran levantarla, ya que el peso se multiplicó enormemente. Los monjes avisaron a Benito que acudió al lugar, oró e impartió la bendición y los monjes pudieron levantar tranquilamente la piedra como si no pesara.²⁸⁷

La narración compositiva de este episodio presentaba bastantes dificultades y casi obligaba a subdividir la escena en varias partes. Pero ya Spinello Aretino (1388) en su escena de San Miniato al Monte supo evitar dicha dificultad y consiguió unir toda la acción en un solo momento narrativo, aunque su resultado fue aún un poco descompensado respecto a la composición. En el Chiostro degli Aranci la escena sigue la idea inicial de San Miniato (1388) de concentrar en un solo momento toda la narración, algo que, por otra parte, el pintor de la Badia había hecho ya en algunas de sus escenas. De este modo, la tensión dramática se concentra nuevamente en el objeto principal del milagro de san Benito, esta vez una piedra.

El pintor de la Badia supo reordenar la composición dispersa de San Miniato alrededor del gran objeto y formó un triángulo compositivo perfecto. Todos los personajes se encuentran situados dentro del triángulo que tiene como centro la gran piedra. La composición triangular se abre con dos monjes que, inclinando la espalda hacia adelante, hacen ademán de querer levantar el objeto pesado, cada uno con un largo palo blanco. Y después de pasar por varios monjes, entre ellos san Benito, la composición se cierra en lo alto del triángulo, donde toma su forma a través de un monje erguido que lleva en su mano otro palo, mientras mira hacia la derecha con la cabeza alzada. La solución compositiva de la escena muestra la madurez del maestro, que fue capaz de renovar la composición de Spinello dándole una organización espacial perfecta. Aunque dicha solución compositiva obligó a dar al santo una posición un poco secundaria, entre los monjes, contrariamente al papel que tendría que representar en el milagro.

²⁸⁶ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra J.

²⁸⁷ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

Los largos palos que llevan los monjes en sus manos y con los que hacen palanca para levantar la piedra fueron pintados con pigmento blanco. Dicho pigmento ha ido cayendo progresivamente del fresco y ha dejado a algunos monjes en posiciones bastante extrañas por la falta de su bastón correspondiente. La disposición completa original de los bastones daba seguramente mucho más movimiento a la composición, juntándose así al movimiento gestual de algunos de los monjes. El mosaico de bastones y gestos acrecentaba la sensación de movimiento y viveza de la narración, algo que sorprendía al espectador de la época como en el *Tributo* de Masaccio, tal como lo explica Vasari: *gestí si pronti che veramente aparíscón vivi*.

Empezando desde la izquierda, hay un primer monje que abre la composición desde dicho lado con su posición agachada, mientras prueba de hacer palanca con el bastón para que el segundo monje ponga con cuidado una pequeña piedra debajo de la grande, a modo de cuña. Siguen a estos dos, otros tres monjes con sus palos hasta llegar al monje que mira, con la cabeza alzada, hacia la derecha. El trato distintivo del rostro de esta figura indica la posibilidad de que se trate de un retrato que, por otra parte, no es posible identificar. A partir de aquí, ya en el lado derecho de la piedra, hay un grupo de cuatro monjes, entre los que se distingue a san Benito. Dicho grupo se compacta a través de una gran cantidad de gestos indicativos de las manos de los monjes que lo forman. Delante de todos ellos, un primer monje de espaldas parece indicar a san Benito, con excitación, lo sucedido con la piedra. La figura de este monje de espaldas vuelve a ser un recurso compositivo para introducir el movimiento en la escena y dar énfasis a este punto concreto, en el que tiene lugar la bendición de la piedra por san Benito. La figura sirve para dar un movimiento introductorio en la escena hacia el segundo punto de atención para el espectador.

Hay dos puntos centrales en la escena, la piedra pesante y san Benito. Como el santo quedaba bastante escondido en la composición el pintor hizo uso de este personaje de espaldas para captar la atención hacia allí. Dicha figura nos recuerda la del joven personaje de la primera escena del claustro, sobre todo por su incomparable volumen lumínico. La claridad y la hermosura de esta figura alcanzan uno de los niveles más altos de todo el ciclo. Desde el color *verdaccio* de base, el rostro del monje se va configurando con gran volumen y profundidad, hacia el rosa más resplandeciente. La plenitud lumínica de esta figura antecede la claridad de los resultados pictóricos de Piero della Francesca en su ciclo de Arezzo (1447-51), algo que muestra, como dijo Bertelli,²⁸⁸ que los frescos del Chiostro degli Aranci formaron parte de la base artística del maestro de Borgo Sansepolcro.

²⁸⁸ BERTELLI, 1991, op. cit., pág. 10.

La Peste había hecho huir, en julio de 1438, a los monjes del monasterio de la Badia y al pintor que pintaba su claustro, que no volvería a reanudar su trabajo. Pasada la peste, en 1439, Domenico Veneziano, junto con el joven Piero empezaba los trabajos pictóricos del ciclo perdido de Sant'Egidio, mientras en la Badia, los monjes hacían pintar dos escenas más a un monje converso al cual habían pagado su aprendizaje de pintor en Fiesole. En dicho contexto, el joven Piero, ansioso por aprender, es posible que viera el novedoso ciclo degli Aranci con sus propios ojos y grabara en su mente los efectos lumínicos y paisajísticos de aquellos frescos. Lo más posible es que también Veneziano lo viera y introdujera algunos elementos paisajísticos del ciclo en sus obras posteriores, como por ejemplo la predela de su Pala para la iglesia florentina de Santa Lucia dei Magnoli (ca. 1440), que muestra paisajes y soluciones arquitectónicas derivadas del ciclo de la Badia. Ciertamente, después de la muerte de Masaccio (1428), el ciclo del Chiostro degli Aranci constituía un paso adelante en el camino que el pintor había trazado en sus frescos del Carmine, un paso más hacia la liberación del color, la forma y el espacio respecto a los esquemas medievales. Y por esto, aunque el ciclo de la Badia fuera un poco secundario, fue también un punto de partida para la nueva generación joven de la que formaba parte Piero della Francesca.

Algunos de los monjes en el fresco visten según el modo que corresponde a los monjes conversos y que consiste en el hábito blanco debajo y el escapulario negro encima. Recordemos que en todos los frescos los monjes y san Benito visten hábito, escapulario y capuchón negros. Los monjes conversos eran aquellos que ayudaban en las tareas más arduas como en el campo o en la construcción. Por esto, en el fresco, algunos están caracterizados como conversos por su dedicación a la construcción del templo al que iba destinada la piedra. Esto muestra la atención que se puso en los detalles más sutiles de las escenas del ciclo. Cabe añadir que este trato diferencial entre los monjes representados en los episodios del claustro no se da en ningún otro de los ciclos murales dedicados a la vida de san Benito. Ningún ciclo anterior ni posterior al ciclo degli Aranci muestra diferencias en los vestidos de los monjes.

La atención mostrada en este punto también se manifiesta en el mismo fresco con el trato minucioso dado a la figura que representa el diablo. En esta figura se entrevé un estudio intenso del pintor para encontrar una personificación del diablo. En otras escenas del ciclo, como el Retiro a Subiaco y el Monje tentado por el demonio, representó a una encarnación del diablo que derivaba del fresco de la *Tentación de san Antonio* de Gherardo Starnina en la capilla Castellani de Santa Croce (ca. 1385). Pero en el fresco presente el pintor

perfeccionó la figura representada en dichas escenas y renovó su iconografía, dando como resultado un curioso ser. La anatomía parece inspirada en la de un perro, pero su piel recuerda a la de un gato, igual que su cabeza también es felina. A dicho rostro felino le añadió caracteres fantásticos ya presentes en el fresco de Santa Croce, como la boca deformada con mandíbula de pez. Mientras que los pies continúan evocando a los de un reptil y la cola se inspira también en la de un gato. El monstruo final resulta una de las más célebres y graciosas representaciones del espíritu maligno del arte florentino.

La centralidad dada a los personajes en esta escena para concentrar el hilo narrativo en un solo punto, así como en el fresco del pan envenenado, pedía una menor presencia de elementos decorativos. Por esto, en este fresco el pintor prestó menos atención a la composición del paisaje y de los detalles secundarios como la pequeña iglesia detrás de los monjes. Usó, en un modo escenográfico, una roca mal solucionada a la izquierda y el edificio religioso a la derecha para cerrar el triángulo compositivo por los dos lados, dando lugar en el fondo a un sobrio paisaje. Pero hay un detalle en el paisaje de este fresco que le da un valor especial. Es este el único fresco, junto con el que le sigue a continuación, que conserva intacto el cielo tal y como se pintó en el siglo XV. También el fresco del vino envenenado lo conservaba pero en este caso no se mostraba con la amplitud actual. Se ha visto en todos los otros lunetos del ciclo que el color azul había desaparecido casi por completo dejando solo el fuerte color carmín que se usaba como base.

Precisamente este es un detalle de suma importancia para la comprensión del entero ciclo, ya que en este fresco y en el siguiente, donde también se ha conservado el cielo, hay un trato del cielo que es muy novedoso sobre todo para el arte florentino. Sobre la base de pigmento rojo hay un gran degradado, que parte del blanco en el horizonte, y que va creciendo desde el carmín de fondo, hacía un azul negruzco en lo alto del luneto, como si de una puesta o salida del sol se tratara. Ciertamente es que dicho recurso paisajístico podría entenderse como una influencia de la pintura nórdica que usaba a menudo dichos efectos de color en sus cielos. Pero este elemento en el Chiostro degli Aranci, vuelve a confirmar la influencia que tuvo el ciclo en la pintura de Piero della Francesca, ya que solo él volverá a usar este tipo de cielos en degradado. En su ciclo de Arezzo (1447-51), sobre todo en el fresco de *Eraclio devolviendo la Cruz a Jerusalén*, Piero mostraría este tipo de cielos casi dibujados que se ven en dicha escena de la Badia.

Repercusión posterior

El resultado compositivo del fresco del Milagro de la piedra pesante en la Badia, con la centralidad de la piedra y la presencia de los monjes a su alrededor con largos bastones, fue usado como fuente principal en todas las representaciones posteriores de dicha escena.

Filippo Filippelli en la Badia a Pasignano copia con casi total exactitud la obra florentina a pesar de su menor calidad pictórica en la composición, la situación de los personajes y la arquitectura posterior y paisaje, introduciendo escasos cambios. En el ciclo de Monteoliveto (la representación de la escena está influenciada por la solución compositiva lograda en el Chiostro degli Aranci, aunque aquí el pintor Luca Signorelli añade sucesivas escenas secundarias y mucho más libertad espacial y dinamismo a la escena.

En el ciclo napolitano de Antonio Solario, como en las otras escenas, el pintor crea un gran ambiente exterior y en él sitúa a un grupo de monjes que intentan levantar la piedra endemoniada y que están claramente influenciados por la escena de la Badia. El Zingaro es siempre innovador por la reinterpretación de las escenas y por su capacidad de crear grandes espacios compositivos y paisajísticos y a la vez mantener la tradición procedente de los otros ciclos.

3.2.6.- Milagro de la resurrección del monje (galería Oeste, sexto luneto Norte)²⁸⁹

La narración de la vida de san Benito continua en el claustro de la Badia con la escena que representa la resurrección de un joven monje por obra de san Benito. Será esta la última escena pintada por el mismo pintor que había pintado las escenas que se han analizado hasta ahora. El Papa Gregorio Magno explica que un día, mientras Benito oraba en su celda, se le apareció el diablo y le avisó de que iba al lugar donde los monjes trabajaban. El santo avisó a sus monjes y les advirtió de que tuvieran cuidado. Pero, al cabo de un rato, cayó uno de los muros del nuevo monasterio que los monjes construían y aplastó a uno de ellos. Los monjes consternados explicaron lo ocurrido a san Benito y este les ordenó que trajeran al cadáver a su celda. Tuvieron que envolverlo en un sudario porque estaba completamente triturado por las piedras y lo dejaron en la celda del santo. Después de un rato de oración profunda del santo, el muchacho se alzó como si nada hubiera pasado y san Benito le ordenó volver al trabajo.²⁹⁰

La escena del Chioistro degli Aranci depende, en parte, del esquema compositivo que Spinello trazo en su fresco de San Miniato (1388). Ya en San Miniato se optó por representar la escena de la resurrección, de modo contrario a lo contado por Gregorio, en un espacio abierto contiguo a la iglesia destruida. Dicha elección fue provocada por la dificultad narrativa de la escena que pedía un despliegue simultáneo de interior y exterior. En la Badia se invierte la composición de Spinello, situando al grupo de monjes con san Benito y el joven resurrecto a la izquierda y el edificio en ruinas a la derecha.

La acción principal del milagro esta vez no tiene la centralidad compositiva que tenía en escenas anteriores, quedando, aunque en el primer plano, más apartada. Pero, respecto a lo representado por Spinello Aretino, la composición del grupo de monjes es más compacta y articulada. Otra vez, el grupo se articula a través de los gestos de cada uno de los personajes. San Benito imparte la bendición con gesto firme sobre el monje que ya ha resucitado. En el mismo momento, el monje que aguantaba, agachado, el sudario parece aún mostrar la tristeza por la muerte del hermano monje, pero a su lado, otro monje que ya se ha percatado del milagro le indica con sorpresa lo sucedido. Encima de él un monje anciano abre las manos

²⁸⁹ Dicha escena se corresponde en el mapa anexo I con la letra K.

²⁹⁰ Ver el texto de Gregorio Magno que se corresponde con esta escena en el anexo IV.

mostrando su admiración por el prodigio ayudando a captar la atención del espectador hacía el centro del milagro, mientras a su lado, otro monje cierra sus manos en señal de oración para remarcar la santidad del hecho maravilloso.

A la derecha el edificio derruido es representado con gran realismo. Gordalina²⁹¹ relacionó la composición del edificio derruido con la escena de Maso di Banco que representa el *Milagro del dragón* (ca. 1335) en el ciclo dedicado a la vida de san Silvestre de la capilla Bardi di Vernio de Santa Croce y con la predela de la *Coronación de la Virgen* de Lorenzo Monaco (1414) de los Uffizi. Pero ciertamente la solución compositiva y pictórica del fresco de la Badia muestra un mayor realismo que las dos escenas que cita la autora, aunque pueden considerarse un precedente para la escena de la Badia, no son una influencia directa. El realismo lleva a mostrar entre los escombros del edificio la cabeza ensangrentada del pobre monje, mientras que por encima de la pared de la iglesia asoman las cabezas de tres curiosos monjes. Podría tratarse de los monjes que trabajaban con el muerto en la construcción del edificio y que aún están en el mismo sitio viendo el edificio caído. En la sinopia el pintor incluía en la mano de uno de ellos un gran pico que debería suponerse que era representado como un elemento indicativo de la labor constructiva que se llevaba a cabo, pero fue eliminado del fresco final. Seguramente se advirtió al pintor de la posible confusión que podía traer el personaje, ya que habría parecido el culpable de la destrucción del edificio. Por otra parte, a pesar de todo, extraña la no presencia del demonio en el fresco, ya que este aparecía en la representación del episodio de San Miniato (1388) y lo vuelve a hacer en la de Monteoliveto (1503-08). Los tres personajes que asoman la cabeza, parecen pertenecer a un mundo ajeno al fresco, como si se tratara de tres monjes que observan la escena desde un espacio temporalmente distinto al del Milagro y del fresco. Es posible ver en los tres personajes, pero sobre todo en los dos de la derecha, una intención retratística. El hombre barbudo podría ser algún monje de la Badia o algún personaje del mundo benedictino de la Florencia del momento. Pero el rostro, más bien joven, con una barba de pocos días y que fija su mirada hacía arriba, podría indicar la posibilidad de que se tratase del autorretrato del pintor del claustro, una teoría que debe entenderse como una mera hipótesis. Pero lo más destacable de este fresco es nuevamente la profundidad y belleza del paisaje. Un valle montañoso dividido en dos por un río aparece en el

²⁹¹ GORDALINA, 1986, op. cit., pág. 1167.

horizonte. Otra vez aparecen pequeñas barcas en el río, concentradas delante de una ciudad que es hoy ya casi invisible por la caída del pigmento y que ya aparecía en la sinopia. La composición del paisaje vuelve a recordar el fresco que pintó Masolino en el palacio del cardenal Branda Castiglione (1435). Sorprende en el paisaje la presencia, al lado de la ciudad, de una gran montaña desproporcionada que no es acorde con el resto de la composición. Podría tratarse de una recreación de la montaña de Montserrat en Cataluña, algo que se entendería por albergar esta un conocido monasterio benedictino, aunque solo es un simple dato que no puede ser demostrado. Solo la presencia en 1435 del Abad Gomes Eannes en condición de nuncio apostólico de Eugenio IV en el reino de Valencia podría quizás explicarlo. Lo más importante del paisaje es, como en la escena anterior, la buena conservación del cielo, que muestra aún con mayor degradado de color lo dicho respecto a la anterior escena y su influencia en el paisaje de Piero della Francesca.

Repercusión posterior

La composición del episodio del Milagro de la resurrección de un monje del ciclo de la Badia, influenciada por el fresco que representa la misma escena en San Miniato, no representava ninguna gran innovación compositiva y tuvo una puntual influencia posterior.

En el ciclo de la Badia a Passignano, Filippelli representó la escena copiando directamente, como otras veces y con la misma baja calidad pictórica, el esquema del Chiostro degli Aranci. El fresco de Filippelli es prácticamente idéntico en todos los sentidos: en el grupo de monjes que asisten a la resurrección en primer término, en la arquitectura y en el paisaje.

Por otro lado, en el ciclo de Monteoliveto y en el del Chiostro del Platano las composiciones distan mucho de la Badia en general y solo dependen del ciclo florentino en la composición del grupo con el monje resuscitado en primer término. A parte de esto tanto Signorelli como Solario realizan composiciones mucho más variadas y dinámicas con la inclusión de episodios secundarios que hacen la composición más compleja y a la vez más atractiva, aunque desatienden la centralidad y santidad del milagro que se conseguía en el fresco de la Badia.

4.- Frey Gomes Eannes y Ambrogio Traversari: El ciclo mural como *Regula*

4.1.- Humanismo y retorno a los padres: la decoración basamental del ciclo

En julio de 1438, después de dos años de trabajo en el claustro, el pintor que había pintado los 10 lunetos que se han analizado anteriormente, parece que volvió a Portugal escapando, igual que los monjes, de la peste.²⁹² Hasta dicho momento, el pintor había sido citado en los documentos del *Libro Giornale B* como Giovanni di Chonsalvo o Giovanni Spagnuolo pero después del verano de 1438 no volverá a aparecer más en el citado libro. Seguramente después de terminar la anterior escena empezó a pintar la decoración basamental de la galería Oeste del claustro que, como se verá a continuación, solo puede entenderse en relación con las 10 escenas anteriores. Aunque podría ser que dicha decoración fuera pintada progresivamente mientras se iban pintando las escenas, lo más probable es que se pintara toda conjuntamente durante al menos dos meses. Respecto a la decoración basamental hay un gran vacío en la bibliografía sobre el claustro. Nada se ha dicho, ni estudiado sobre ella, algo que sorprende, ya que su estudio pormenorizado desvela cuestiones que permiten entender y complementar el estudio del ciclo en total.

La decoración basamental de dicha galería está formada por cinco fragmentos decorativos, separados entre sí por la presencia de cuatro pequeñas ventanas. Tres de las ventanas se encuentran hoy tapiadas y formaban ya parte del claustro en el momento en el que se pintó la decoración. Los cinco fragmentos decorativos constan de dos partes cada uno, una franja superior que recorre toda la galería interrumpiéndose en cada una de las ventanas, aunque para darle una continuación se incluyó una estrecha línea que une cada una de las franjas superiores. Solamente encima de la última ventana se pudo esquivar la dificultad, al ser esta más baja, y no se rompió la continuidad de la franja superior. Por otro lado, la franja inferior es de mayor tamaño y se interrumpe totalmente al llegar a cada una de las ventanas. La franja superior contiene

²⁹² Fue esta la única vez que el mal negro afectaba al monasterio de la Badia. Hubo dos grandes pestes en Florencia que afectaron a la Badia, una primera en 1430 y la segunda en 1437 y 1438. La primera peste causó gran mortalidad entre los monjes de la Badia, muriendo al menos 14 de ellos. Durante la segunda peste de 1437, queriendo evitar el mal de la primera, el Abad se refugió en el monasterio de la Campora fuera de Florencia y cuando el mal volvió al año siguiente se marchó en julio de 1438 con algunos monjes al monasterio de San Donino de Pisa, donde permanecerían hasta octubre. Fue este el momento en el que el pintor parece marcharse a Portugal. Hubo también otro episodio más pequeño de peste en 1429, cuando el Abad quiso refugiarse en Venecia con los monjes, aunque Tomaso Salvetti, el primer biógrafo de Gomes, habló solo de los dos grandes episodios de peste citados. Véase BORGES NUNES, 1963, op. cit., págs. 109-113.

trece tondos polilobulares, formados por seis lóbulos cada uno, en cuyo interior hay siempre el busto de un abad. La decoración inferior, en cambio, no es figurativa sino que contiene cuadrados que fingen el mármol, siguiendo una tradición de los ciclos murales florentinos.

Toda la decoración basamental de la galería Oeste, aunque es de gran belleza y complementa a la perfección el ciclo mural, es extraña en su composición. A pesar de que a simple vista la decoración podría parecer del Trecento, hay elementos nuevos que ya habían usado Masaccio o Paolo Uccello en la decoración de sus ciclos murales. La decoración basamental muestra una extraña combinación de elementos medievales y recursos renacentistas, provocando una cierta confusión al espectador. El uso de políbulos para enmarcar los bustos, con seis o ocho lóbulos, es propio del gótico y se relaciona con ciclos florentinos del Trecento. Se encuentran políbulos de la misma tipología, por ejemplo, en el ciclo mural de la capilla Baroncelli (1330-35) pintada por Taddeo Gaddi en Santa Croce o en el ciclo mural de la capilla Castellani (1385) de la misma iglesia. Pero parece que el pintor de la Badia se inspiró en otro ciclo que contenía gran cantidad de políbulos con santos, que eran además de carácter muy parecido a los del Chiostro degli Aranci: el ciclo hoy casi perdido de Giovanni del Biondo en la *Loggia* superior del primer claustro de Santa Croce hacia 1385-90.²⁹³ El ciclo de Giovanni del Biondo estaba dedicado a san Francisco y tenía una gran cantidad de políbulos que decoraban cada uno de los arcos de la *Loggia*. Durante el Trecento la orden franciscana había desarrollado un vasto programa iconográfico al entorno de san Francisco, creando grandes ciclos que magnificaban la figura del santo fundador. Este gran despliegue iconográfico alrededor de un santo no se había producido nunca hasta el momento, ya que se le daba un trato iconográfico que lo acercaba a Cristo. El ciclo de Giovanni del Biondo era un ejemplo de esto. Mientras que en la misma Santa Croce Giotto había pintado un ciclo dedicado al santo, de carácter más ilustrativo para el público general, el ciclo de Giovanni del Biondo alababa al santo en un sentido teológicamente más sistemático a través de la inclusión de una gran cantidad de políbulos de los padres de la Iglesia. De este modo, para emular lo hecho por la orden franciscana, los monjes de la Badia quisieron dar también una dimensión más teológica a su ciclo, contribuyendo también a fortalecer la iconografía y la imagen de san Benito. Y, así, se copió el recurso

²⁹³ Del ciclo solo queda una larga colección de políbulos. Parece que los políbulos formaron parte de un gran ciclo de Giovanni del Biondo sobre san Francisco y del que formó parte también el fresco que muestra la venida a Florencia del santo, expuesto hoy en el Refectorio del Museo dell'Opera de Santa Croce. El ciclo habría sido pintado entre 1385-90. Los políbulos fueron separados del muro en 1956 y se exponen también en el Refectorio.

usado en Santa Croce de reforzar el ciclo con políbulos. Cabe también indicar que el ciclo mural del *Chiostro Verde* de Santa Maria Novella, empezado a pintar en el Trecento, contiene también políbulos con santos dominicanos en las vueltas del claustro, aunque estos son de otro carácter.

Por otro lado, entre cada uno de los políbulos de la Badia hay franjas de decoración fitomorfa, un tipo de decoración que también tiene cierta raíz trecentista, ya que aparece en muchos ciclos de frescos medievales, aunque se ve aún, por ejemplo, en la decoración del fresco de la *Crucifixión* (ca. 1440) de Fra Angelico del capítulo de San Marco. Pero uno de los detalles más destacados de la decoración de la franja superior es la decoración del marco de cinco de los políbulos con un tipo de filigrana que no es propia del arte florentino y que en su complejo diseño recuerda ciertos motivos decorativos del arte árabe. El pintor, en el fragmento final sobre la última ventana, complicó aún más la filigrana y le introdujo además cierta profundidad. La calidad de este último detalle, muestra de la madurez del pintor, indica que la decoración se pintó de sur a norte y que, dichos detalles fueron los últimos que se pintaron. Por otra parte, la presencia de estos elementos que recuerdan la decoración árabe, podría ser un indicio del origen portugués del pintor, ya que la influencia árabe en Portugal era en el siglo XV aún muy grande.

La inclusión de mármoles fingidos en la banda inferior era algo tradicional en los ciclos florentinos y se usó tanto en el Trecento como en el Quattrocento. De este modo se encuentran decoraciones de mármoles fingidos en el ciclo de Spinello Aretino de San Miniato al Monte (1388), en el ciclo del oratorio de Santa Caterina all'Antella del mismo pintor (1387-89), en el de Paolo Uccello del claustro de San Miniato al Monte (1447-54) o también en Andrea del Castagno, que llegaría a un nivel máximo de mimesis en su decoración de mármoles fingidos del *cenacolo* de Santa Apollonia (ca. 1447). Pero lo más extraño de la franja decorativa es que todos estos detalles de tipo gótico se encuentran enmarcados por líneas que introducen efectos propios del Renacimiento. Tanto la franja superior como los mármoles fingidos de la franja inferior están enmarcados por líneas de colores muy vivos que son tratados con cierta profundidad. El gusto luminista de los frescos se manifiesta también en la decoración, a través de este enmarcado con voluntad prospectiva, un volumen que se crea a partir del difuminado de los colores de las franjas. Ciertamente, el uso de líneas decorativas simples, sin el detallismo miniaturista medieval, con colores vivos era ya presente en la decoración de la capilla Brancacci de Masaccio (1423-28) y en la del ciclo de Uccello de la catedral de Prato (1435-36). En estos ciclos se habían eliminado las filigranas medievales y se sustituían por elementos geométricos básicos. En la decoración del Chiostro degli Aranci coexiste la filigrana medieval con la geometría y el color renacentistas.

La franja decorativa superior, a parte de su función decorativa, tiene una función narrativa que complementa al ciclo de lunetos sobre san Benito. Sobre cada uno de los políbulos con retratos de abades hay una inscripción que hace referencia al retratado, mientras debajo del políbulo hay otra que indica el nombre del abad. A pesar de esto, no todas las inscripciones han llegado hasta nuestros días y algunas de ellas son muy fragmentarias. Pero el estudio detallado y comparativo de todas ellas ha permitido descifrarlas casi al completo, a excepción de las ya desaparecidas. Algo que no se había hecho hasta ahora en ninguno de los estudios dedicados al ciclo, pero que aporta datos de suma importancia para la comprensión de este.²⁹⁴ Cada uno de los retratos incluidos en los políbulos corresponde a un abad o padre del desierto, pero su organización a lo largo de la franja decorativa no responde a un orden cronológico. Encima de cada uno de ellos la inscripción se corresponde con alguna frase del respectivo abad sobre algún tema relacionado con la educación del monje o la vida monacal. Y los abades son agrupados según el contenido y sentido de su frase. Dichas frases fueron extraídas, todas ellas, de las frases célebres de los padres del desierto, los llamados *Verba Seniorum*. Los *Verba Seniorum* eran varios textos escritos en griego y latín que daban a conocer las frases más célebres de los primeros eremitas o padres del desierto.

Como se ha dicho, cada grupo de abades se corresponde con un mismo hilo temático sobre la vida monástica o el comportamiento del monje. Normalmente se establece una correspondencia entre los políbulos gracias a los gestos o las miradas de los retratados, de tal manera que los grupos temáticos se constituyen a través de los gestos y de su marco decorativo. El uso de los gestos recuerda, en muchos casos, a los recursos gestuales usados en los frescos del claustro, con lo cual se identifica al pintor de los lunetos también con la decoración basamental. Aunque cabe decir que algunos de los retratos de abades podrían haber sido pintados por el segundo pintor del claustro, ya que la calidad de los retratos no es uniforme. Pero, de todos modos, el primer pintor del claustro debería ser el autor de los retratos de los abades Moyses, Pachomius, Achilles, Hor, Johanes, Evagrius, el segundo retrato del abad Agathon, Macharius y Pastor. Los retratos de Muthius, el primer Agathon, Arsenius y Antonius son de una calidad menor y no parecen pintados por el primer pintor.

El primer grupo, empezando por el sur, corresponde al abad Moyses y al abad Pachomius que se miran entre sí. El políbulo que corresponde al abad Moyses

²⁹⁴ Todo el estudio hecho sobre las inscripciones del claustro se puede consultar en los anexos de este estudio, donde aparecen transcritas las inscripciones y su concordancia con el texto original de donde fueron extraídas.

fue separado del muro durante la desafortunada restauración que se llevó a cabo en el siglo XIX y durante muchos años estuvo expuesto en el *Corridoio Vasariano*, pasando después en 1971 al *Rondò di Bacco* de la Galleria Palatina de Palazzo Pitti y en 1978, durante muy poco tiempo, al *Soffitone* del mismo museo. El mismo año se volvería a colocar en el Chiostro degli Aranci. El abad Moyses lleva un libro cerrado en su mano y Pachomius parece dirigirse con un gesto de su mano derecha al primero. Pero en este caso la imposible lectura de la inscripción sobre el abad Moyses y la inexistencia, al menos hoy, de inscripción sobre Pachomius, no permite saber el contenido de su conversación compositiva. Aunque podría tratarse de un grupo conjunto con el siguiente abad, el abad Mutius, sobre aquellos que dejan su mala vida para convertirse al monaquismo. El abad Moyses y el abad Mutius habían sido ladrones y posteriormente se habian convertido. La historia de Mutius²⁹⁵ cuenta que este cuando quería robar a una joven mujer fue convertido por esta y se retiró a vivir como eremita y más tarde fue abad por su buen comportamiento. Encima de Mutius hay una inscripción, la única de toda la decoración Oeste que no forma parte de los *Verba Seniorum*, que se corresponde con un famoso comentario a la primera epístola de Pedro sobre la conversión de los ladrones.²⁹⁶ En lo que se refiere al abad Pachomius, no es posible explicar su función en el grupo, pero al ser este el creador de la primera regla del monaquismo, se puede deducir que la inscripción estaría relacionada con su regla y la conversión.

El siguiente grupo lo forman dos políbulos, cuyos rostros corresponden al abad Achilles en el centro y al abad Hor a la derecha. Este es el fragmento más curioso y bello de la franja decorativa. El abad Achilles con gran barba y mirada compungida, parece esconderse de su castigo, mientras el abad Hor, de espaldas, tiene su mano en los labios y señala con la otra a Achilles. Según se explica en los *Verba Seniorum*, el abad Achilles era una persona que no osaba nunca decir nada malo sobre el resto, pero un día al querer hacer un reproche a otro monje, se tragó la palabra que tenía en la lengua y esta se convirtió en sangre que tuvo que expeler continuamente por la boca hacía fuera. El abad Hor, metiendo los dedos en sus labios para indicar el mal del abad Achilles, le

²⁹⁵ Para reconstruir las vidas de los abades se ha usado: STADLER, Johannes Evangelist; HEIM, Franz; GINAL, Johann Nepomuk: *Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung*, 5 vols., B. Schmid'sche Verlagsbuchhandlung, Augsburg, 1858-1882.

²⁹⁶ "El justo que sufre, imita a Cristo. El que es corregido por los flagelos, es como el ladrón al que Cristo conoció en la cruz. El que por los flagelos no desiste de sus culpas, imita al ladrón izquierdo".

señala mientras la inscripción sobre él reza: *Quia neque mentius est unquam, neque juravit, neque maledixit hominem, neque necesse non fuit, locutus est alicui.*²⁹⁷ Así, el tema de este grupo es el hablar mal de otros. La figura del abad Hor recuerda el recurso usado en los frescos de la figura de espaldas y su perfil, escondido bajo el capuchón, es parecido al de un monje que aparece también de perfil en la escena del Monje tentado por el demonio. El siguiente grupo de abades está formado por el retrato del abad Johanes a la derecha, el abad Evagrius en el centro y el abad Agathon. El primer abad, Johanes, parece continuar la temática del anterior grupo y su frase hace aún referencia al modo de comportarse con los demás: *Nunquam feci propriam voluntatem, nec aliquem docui quidquam, quod ego prius ipse non fecerim.*²⁹⁸ Por otro lado, Evagrius y Agathon hablan de la fuerza de la oración del monje. Evagrius dice: *Mentem nutantem vel errantem solidat lectio, et vigiliae, et oratio: concupiscentiam vero ferventem madefacit esuries et labor et sollicitudo,*²⁹⁹ mientras Agathon le responde: *Ignoscite mihi, quia puto non esse alium laborem talem qualem orare Deum; dum enim voluerit homo orare Deum suum semper inimici daemones festinant interrumpere orationem eius.*³⁰⁰

El siguiente grupo de tres abades se compone de un primer abad a la izquierda, el abad Macarius en el centro y el abad Pastor a la derecha. El primer abad, según la inscripción que lleva encima, se correspondería otra vez con el anterior abad Agathon, algo que no se entiende, aunque las dos frases corresponden claramente a él y no hay ninguna posibilidad de confusión. De todos modos, los tres hablan sobre la relación del monje con el monasterio y la comunidad. Agathon dice que el monje se debe comportar con igual humildad el primer día que entra en el monasterio como el resto del tiempo que permanecerá en él.³⁰¹ Macarius y Pastor hacen referencia a la relación del monje con el mundo exterior y de la fuerza interior que debe tener para hacer frente a él, aunque Pastor parece enlazar el grupo con el siguiente al introducir ya el concepto del pecado. De este modo, los dos últimos abades, el abad Arsenius y el abad Antonius, siguiendo lo dicho por los dos anteriores concluyen que la relación del monje con el mundo exterior debe ser la mínima, ya que sus frases hacen

²⁹⁷ "Nunca mintió, ni juzgó o maledijo a nadie y si no era necesario no hablaba con nadie."

²⁹⁸ "Nunca hize nada por mi propia voluntad y tampoco enseñé a nadie ninguna cosa que no hubiese hecho yo mismo antes."

²⁹⁹ "La lectura, las vigiliass y la oración solidifican la mente vacilante y distraída: el hambre, la labor y la preocupación humedecen la concupiscencia verdaderamente ardente."

³⁰⁰ "Perdonadme, porque creo que no hay labor más grande como orar a Dios; mientras el hombre quiere pregar, los enemigos demonios se apresuran a interrumpirlo."

³⁰¹ "Observa prae omnibus qualis primo die ingrederis monasterium talis permanes cum humilitate."

referencia a la relación del monje con su celda. Arsenio dice mirando a Antonio, que huir del mundo, callar o estar tranquilo en su celda son las raíces del no pecar.³⁰² El monje es con su celda como el pez en el agua, si sale demasiado tiempo de ella se muere,³⁰³ dice Antonio mirando a Arsenio.

De este modo, la decoración basamental completaba el ciclo, no solo pictóricamente sino que también lo hacía temáticamente. Todo un ciclo completo dedicado a instruir a los monjes sobre el modelo de vida monástica. El ciclo no estaba destinado a nadie más que a los propios monjes, para mostrarles el camino a seguir y el comportamiento necesario para la vida monástica. Como ilustración principal la vida de san Benito, el padre del monaquismo moderno y como complemento, fragmentos minuciosamente escogidos de los *Verba Seniorum*, los primeros padres del monaquismo, cuyo contenido instruía de modo más concreto a los monjes. En los ciclos de la vida de Cristo o de la Virgen se incluían de modo habitual, como complemento a las escenas principales, profetas o sibilas que desplegaban sus frases relacionadas con la narración principal. También en el ciclo de Spinello Aretino de San Miniato al Monte (1388) se incluyeron profetas, por lo tanto la decoración de la Badia era totalmente novedosa, a falta de saber cual fue la decoración y su temática del ciclo de Uccello en *Santa Maria degli Angeli* (1430-31). Posteriormente a la finalización de los frescos en la Badia, Paolo Uccello pintó también por primera vez, durante el periodo comprendido entre 1447 y 1454, en el claustro superior de San Miniato al Monte, un ciclo dedicado exclusivamente a la vida de los primeros eremitas o padres del desierto, quizás motivado por la novedad que el ciclo de la Badia había introducido. En el Chioistro degli Aranci, allí donde deberían aparecer los profetas o padres de la iglesia, las figuras son cambiadas y se introducen los padres del desierto. La forma es la misma, pero el contenido ha cambiado. Era esta la primera vez en un ciclo italiano que los padres del desierto aparecían como motivo complementario de la decoración de un ciclo mural. Se trataba de un método para dar autoridad a figuras iconográficamente menos definidas, como los primeros eremitas. Un grupo de personajes de los orígenes del monaquismo ocupa el sitio de los profetas, un hecho que refuerza otra vez el objetivo del ciclo: la reflexión sobre la época inicial, sobre el tiempo de la pureza de la vida monástica, del que los padres del desierto representan la base. Los políbulos de la decoración basamental Oeste son pues, una señal autoreflexiva y reformativa, un recuerdo de los fundamentos de la vida en comunidad, en una época de crisis y reforma.

³⁰² "Arseni, fuge, tace, quiesce; hae enim radices sunt non peccandi."

³⁰³ "Sicut pisces, si tardaverint in sicco, moriuntur; ita et monachi tardantes extra cellam, aut com viris saecularibus immorantes, a quietis proposito revolvuntur."

Los fragmentos escogidos para dar voz a cada uno de los padres del monaquismo que hay representados en los políbulos fueron escogidos con precisión y conocimiento, de modo que fueran pedagógicos para la instrucción de los monjes. En el mundo benedictino de la Florencia de 1436-38 el principal conocedor de los escritos de los padres del desierto era Ambrogio Traversari, quien también representaba la máxima autoridad de la Orden Camaldulense desde 1431. Traversari había traducido en los años anteriores las *Vitae Patrum* para Niccolò Niccoli,³⁰⁴ una traducción de la que la Badia poseía una copia. Precisamente el abad de Santa Giustina de Padua, Ludovico Barbo, pidió por carta al abad Gomes de la Badia que mandara copiar la traducción de Traversari en Florencia y que le recomendara el copista y el material para dicha copia, ya que quería hacerse con un ejemplar de la novedosa traducción³⁰⁵.

Por otro lado, se ha atribuido de modo frecuente a Traversari un papel de consejero artístico en la Florencia de la época, ligándolo al programa iconográfico del relicario de los santos Proto, Jacinto y Nemesio de Ghiberti para el convento de Santa Maria degli Angeli (hoy conservado en el Museo del Bargello), al programa de la *Porta del Paradiso* de Ghiberti o a la *Rotonda* de Brunelleschi para el mismo convento degli Angeli.³⁰⁶ Además Traversari era amigo íntimo del abad Gomes de la Badia.³⁰⁷ Es posible que Gomes consultara al amigo Traversari sobre las inscripciones que debían figurar en la decoración del claustro, pero también podría pensarse en la posibilidad de que Traversari hubiera influido directamente en la concepción del ciclo y sobre todo en la elección de las frases. Aunque si fuera cierta la presencia de Filippo di Ser Ugolino Pieruzzi como mecenas del ciclo aún se explicaría mejor un posible papel de Traversari en el programa iconográfico. Pieruzzi era notario de

³⁰⁴ SOMIGLI, Costanzo; BARGELLINI, Tommaso: *Ambrogio Traversari: Monaco Camaldolese*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1986, págs. 219-221. Niccolò Niccoli fue uno de los grandes humanistas del Renacimiento, cuya biblioteca poseía los mejores manuscritos de Florencia. A la muerte de Niccoli, este dejó bajo la tutela de Cosimo il Vecchio toda su biblioteca al convento de San Marco, formando la primera gran biblioteca pública del humanismo.

³⁰⁵ Acerca del diálogo epistolar entre Barbo y Gomes sobre este tema véase: BORGES NUNES, 1963, op. cit., pág. 126.

³⁰⁶ La relación de Traversari con las citadas obras de Ghiberti fue enunciada por Krautheimer. (v. KRAUTHEIMER, Richard: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton, 1982). Aunque cabe decir que dichas relaciones fueron puestas en duda en el remarcable estudio de Clarke. (CLARKE, Georgia: "Ambrogio Traversari: artistic adviser in early fifteenth-century Florence?", *Renaissance Studies*, 11, 3, septiembre, 1997, págs. 161-178).

³⁰⁷ Sobre la amistad entre Gomes y Traversari, véase su correspondencia epistolar en: BORGES NUNES, Eduardo: *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*, vol. I (único), Edição do Autor - Livraria Editora Pax, Braga, 1963.

la Signoria y un gran colaborador de los monjes de la Badia y también de Santa Maria degli Angeli, especialmente de su principal amigo, Ambrogio Traversari, con el que compartió una extensa correspondencia epistolar que aún se conserva.³⁰⁸

Traversari fue el máximo representante del retorno a los Padres de la Iglesia, un interés que se manifestó en el ciclo de la Badia a través de la decoración basamental. El interés de Traversari por los padres nacía de su convicción reformativa, de la necesidad que él sentía de una reforma de la Iglesia. No en balde, el 14 de julio de 1435, Traversari sería enviado como nuncio pontificio al Concilio de Basilea, donde abogaría por la unión de la Iglesia Católica y la Iglesia Griego-Ortodoxa junto con otras Iglesias Orientales, una voluntad que se plasmaría más fuertemente en el Concilio de Ferrara-Florenia.³⁰⁹ Y para dicha reforma, Traversari creía indispensable el retorno a los Padres y la traducción de los textos patrísticos griegos, una reforma que Traversari empezaría por su propio ámbito, el monaquismo. Para el fraile Ambrogio, como lo llamaba Vespasiano da Bisticci, la traducción de los textos de la tradición clásica del monaquismo debía ser la base de una reforma profunda del monaquismo, retomando la pureza de los inicios.³¹⁰ Y dicha reforma del monaquismo sería el espejo iluminador para la reforma general de la Iglesia. Como explica Somigli, Traversari era un hombre que se interesó siempre por la pedagogía y la educación de los jóvenes monjes,³¹¹ un carácter que es presente en la organización del ciclo y de la decoración. La educación de los monjes era, a la vez, la raíz de donde debía surgir la reforma del monaquismo y en ella Traversari puso suma atención. Sería difícil, aunque no existiera un contacto directo entre el fraile de Santa Maria degli Angeli y la decoración del Chiostro degli Aranci, entender esta última sin la

³⁰⁸ Dicha correspondencia fue publicada por: MERCATI, Giovanni: *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, 2 vols., Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1939.

³⁰⁹ V. HELMRATH, Johannes: *Das Basler Konzil 1431-1449. Forschungsstand und Probleme*, Böhlau Verlag, Colonia, 1987 y GILL, Joseph: *The Council of Florence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.

³¹⁰ “[...] Con il Traversari le traduzioni dei Padri nascevano dalla convinzione che questi autori e le loro opere fossero di fondamentale importanza per l’educazione dell’uomo e assolutamente necessari per la salvaguardia della Chiesa Romana; in seguito venne a mancare l’urgenza che trapela dalle pagine del epistolario traversariano nei confronti di testi ritenuti oramai indispensabili, la cui diffusione nel mondo latino non poteva più attendere. Le versioni dei Padri greci divennero allora un’opera quasi di routine, parte dalla più vasta traduzione della biblioteca greca, a cui gli umanisti si dedicarono con molta applicazione [...]” GENTILE, Sebastiano: “Umanesimo fiorentino e riscoperta dei Padri” en GENTILE, Sebastiano: *Umanesimo e Padri della Chiesa: Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, cat. exp., Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 de febrero – 9 de agosto de 1997, Rose – Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Florenia, 1997, pág. 62.

³¹¹ V. SOMIGLI – BARGELLINI, op. cit., págs. 163-172.

personalidad y las ideas reformísticas del primero. Todo destinado a la educación del monje, algo que no era de extrañar en la Badia. El abad Gomes había llegado en 1418 a la Badia para poner orden en el monasterio que estaba en la ruina después de la gestión del último abad, Guasconi, que lo gastó todo en los preparativos del Concilio de Constanza. El nuevo abad Gomes emprendió una gran reforma del monasterio arquitectónica, espiritual y artística, en la que el ciclo del claustro jugaba un papel central, el educativo.

4.2.- La decoración basamental en la galería Norte del claustro

En la galería Norte la decoración basamental consta de una franja superior que recorre toda su longitud y de una franja inferior más grande con decoraciones de arquitectura fingida. Pero el carácter y la tipología de la decoración son absolutamente diferentes de la decoración de la galería Oeste. En la franja superior desaparecen por completo los elementos medievalizantes y los políbulos. Siguiendo los colores de la decoración de la galería Oeste, aquí se crean unos marcos similares pero su decoración interior es diferente. La decoración fitomorfa interior responde a esquemas decorativos de finales del siglo XVI o quizás mucho más tardíos. Por otro lado, los políbulos se cambian en tondos perfectos, sin ningún tipo de lóbulo. La decoración inferior, siguiendo lo pintando en la galería Oeste, representa mármoles fingidos rodeados de una decoración arquitectónica en perspectiva. Pero dicha franja también es sumamente diferente a la Oeste. Ciertamente los elementos decorativos de la galería Norte no pueden ser en ningún modo identificados con tipologías decorativas del siglo XV y es difícil también su identificación con tipologías del XVI. Podría bien ser una decoración posterior hecha por otro pintor, quizás el mismo que pintó en la parte derecha de la primera escena del claustro. Parece más bien una decoración muy tardía y de mediocre resultado que probó de recrear un efecto renacentista con las arquitecturas fingidas de extraña perspectiva y siguiendo de algún modo el esquema de la decoración original de la galería Oeste. Podría tratarse perfectamente de una decoración añadida durante la infausta restauración del siglo XIX.

Pero el elemento que confirma su datación tardía y su no contemporaneidad con el resto del ciclo, es la temática de sus tondos. El contenido temático de estos rompe absolutamente con la delicada elección de los temas de la galería Oeste. Allí, frases de los *Verba Seniorum* ilustraban a los monjes sobre sus obligaciones y su *modus vivendi*, mientras que aquí aparecen algunos padres de la Iglesia mezclados con Gregorio Magno y el propio san Benito. Por lo tanto, no parece haber una continuidad con el resto de la decoración del claustro.

El primer tondo, tocando la parte oeste, representa a Gregorio Magno, con su tiara papal y un libro abierto en la mano que reza las primeras palabras de la vida de san Benito, por él escrita: *Fuit vir vitae venerabilis, gratia Benedictus et nomine*.³¹² El siguiente es san Antonio Abad, ataviado como obispo, cuya frase hace referencia a la tentación. Le sigue san Agustín caracterizado también como obispo, con su frase correspondiente, *donde no hay caridad no puede haber justicia*, dice. En el siguiente tondo aparece san Jerónimo, con su habitual iconografía de penitencia diciendo: *El monje no tiene la labor de enseñar, pero si la de llevar luto*. Los dos siguientes tondos no son identificables. Les sigue un tondo que representa a san Bernardo, pero su inscripción ya no existe. Dicha figura fue identificada por Chiarini (1999) como obra de Bronzino, una teoría que no goza de mucha aceptación, aunque sus formas recuerden el modo del Bronzino joven. El penúltimo tondo no tiene inscripción y no es identificable. En el último tondo aparece un santo con otro libro abierto, pero sin inscripción y que podría identificarse con san Benito y su *Regula*. Muchos de los retratos incluidos en los tondos son de baja calidad pictórica y colaboran aún más a alejar la cronología de esta franja decorativa.

El contenido rompe pues con el detallado esquema temático de la decoración de la galería Oeste, con la inclusión de citas de padres de la Iglesia. El nuevo hilo temático es poco sólido y introduce elementos que son contrarios al sentido didáctico del claustro. El san Gregorio Magno y el san Benito no cumplen con dicha función y contradicen el hilo argumental sobre la vida monacal que venía de la otra galería. Elementos que confirman la muy tardía datación de esta franja decorativa.

5.- Función y promotores del ciclo

El futuro abad Gomes,³¹³ hijo de una noble familia portuguesa, llegó a Padua para estudiar derecho. Pero hacía 1410-12 llamó a la puerta del monasterio de Santa Giustina de Padua y ya en 1413 hizo su profesión. En 1418 el abad de la Badia Fiorentina, Niccolò Guasconi, invitaba al abad de Santa Giustina de Padua, Ludovico Barbo, al convento de Florencia. Barbo acudió a Florencia

³¹² Fue hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito

³¹³ Hay cierta confusión respecto al nombre del Abad, que muchas veces es llamado erroniamente Gomes Ferreira da Silva. Sobre el problema del nombre ver: DE SOUSA COSTA, Antonio Domingues: "D. Gomes, reformador da Abadia de Florença, e as tentativas de reforma dos mosteiros portugueses no século XV", *Studia Monastica*, 5, 1, 1963, págs. 64-69. Según este, Gomes era hijo del notario João Martins y se llamaba Gomes Eanes o Anes, es decir, que llevaba, siguiendo la costumbre de la época, el nombre de su padre detrás, *Iohanes*. Un hecho que viene demostrado en muchos documentos de la Badia que cita Da Sousa y en los que aparece como *Gometius Johannis de Portugallia*.

acompañado de Gomes a principios de octubre de 1418 y viendo la precaria situación del monasterio florentino, causada por la mala gestión del abad Guasconi, dejó a Gomes como nuevo prior de la Badia. Guasconi, que se sometió a las órdenes del nuevo prior claustral, murió al año siguiente y Gomes fue nombrado abad de la Badia Fiorentina en 27 de noviembre de 1419 por el Papa Martín V.³¹⁴ Ludovico Barbo encargó a Gomes de reinstaurar la observancia de la Regla Benedictina en el monasterio de la Badia Fiorentina, cediéndole a la vez 16 monjes de Padua que deberían formar parte del renovado monasterio florentino. Barbo había empezado pocos años antes con la fundación de la llamada congregación de Santa Giustina una reforma estricta que mantenía una lucha abierta contra la relajación, la pobreza y la escasez de vocaciones en los monasterios benedictinos, una reforma que Barbo quería extender por toda la Orden. La congregación se amplió y la formaban el monasterio del Santo Spirito de Pavía, San Dionisio de Milán, San Gregorio Maggiore y la Badia Fiorentina bajo Gomes, llegando a alcanzar pronto, entre todos, los 200 monjes. Barbo era en realidad el único abad centralizado en Padua y bajo él había, subordinados, los abades de cada monasterio. La rígida estructura peligraría con la elección en 1431 de Gabriele Condulmer, amigo personal de Barbo, como Papa Eugenio IV, ya que este apoyaría notablemente la reforma de su amigo. Algunos abades vieron peligrar su autoridad y, siguiendo lo hecho en 1428 por Gomes Eannes que se había separado de la casa madre de Padua, se separaron de la Congregación.³¹⁵ De este modo el abad Gomes Eannes empezaría la reforma de la Badia Fiorentina para introducir en él el estricto orden benedictino. Tal labor supuso a la vez un aumento progresivo de la comunidad de monjes, con muchos novicios y también conversos, un hecho que demandaba más espacio arquitectónico en el monasterio. La Badia tenía una grave dificultad porque estaba construida en uno de los puntos más céntricos de Florencia, cerca del Palazzo Vecchio, la sede del gobierno florentino, y al lado del Bargello, sede del *Podestà*. Dicha situación no le permitía crecer su espacio en el plano horizontal, por lo cual Gomes se vio obligado a hacerla crecer en altura. La primera obra emprendida fue la del oratorio destinado a acoger al público, con fácil acceso desde el exterior. A partir de 1429 se realizarían las obras del claustro inferior y del refectorio, seguidas de las obras del claustro superior y del dormitorio, entre 1434 y 37. En 1440 se iniciarían también las obras de

³¹⁴ V. DE SOUSA COSTA, 1963, op. cit., págs. 75.

³¹⁵ Sobre los pormenores de la fundación y posterior suerte de la Congregación de Santa Giustina y de la Reforma de Barbo véase: MASOLIVER, Alexandre: *Historia del Monacato Cristiano II: De San Gregorio Magno al siglo XVIII*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1994.

la nueva hospedería. La construcción del claustro era de suma importancia para la introducción de la Regla benedictina en el monasterio, ya que este era el lugar de encuentro y de vida en común de los monjes.

Del mismo modo como las comunidades eremíticas de la Tebaida, la vida fraterna y la plegaria eran la base del monaquismo. El refectorio y el claustro eran pues una prioridad para convertir la Badia en un verdadero monasterio benedictino acorde con la reforma de Ludovico Barbo, aunque sería mejor decir la reforma de Gomes Eannes, porque este había ya roto en 1428 los lazos con la casa madre de Padua. En dicho programa de transformación del monasterio en un verdadero centro de la vida ascética, Gomes emprendió también una reforma del entorno. En 1431 compraba algunas de las *botege* que tradicionalmente circundaban el monasterio. Un hecho que se interpreta, si bien para crecer en espacio, también como una voluntad de alejar a los monjes de los vicios, a la vez, que de los ruidos y malos olores de las manufacturas del *Arte della Lana*.

En 1424 el abad Gomes tuvo que ausentarse brevemente de la Badia para emprender un viaje a Portugal, donde según el estudio de Da Sousa se dedicaría a instaurar la reforma benedictina de Barbo en varios monasterios de Portugal, sin descuidar lo emprendido en la Badia donde dejaba a su mando al fraile portugués Álvaro Martins, el prior del monasterio. No era el único portugués del monasterio, ya que Gomes había hecho venir a varios monjes como Pedro Lopes, João Alvaro, Menendes de Fonseca y João Rodrigues.³¹⁶ Del mismo modo, en su viaje a Portugal se llevó por encargo del rey de Portugal al pintor Antonio Florentino que pintaría después un fresco en la iglesia de San Francisco de Oporto.

En Junio de 1426 el Gomes Eannes regresaba a Florencia para continuar con su labor en el monasterio de la Badia. Podría ser que, igual como se fue con un pintor florentino, hubiera regresado con el pintor João Gonçalves, el futuro pintor del nuevo claustro de la Badia. Dicha posibilidad explicaría mejor el talento pictórico de Gonçalves, que en su ciclo de la Badia mostró un conocimiento profundo de la pintura florentina de la época. Lo más probable es que Gonçalves hubiera llegado a Italia en 1426 con Gomes o antes, una datación más tardía como sugería Nunes³¹⁷ sería poco lógica. En 1429 también llegaba a Florencia el Infante don

³¹⁶ Dichos nombres emanan de los documentos de la Badia. v. BATTELLI, 1940, op. cit., pág. 150.

³¹⁷ Nunes creía que el pintor habría sido enviado expresamente como un favor del rey de

Pedro, duque de Coímbra, el segundo hijo del rey Juan I de Portugal. Podría también ser que el pintor hubiera llegado junto con este. En otoño de 1435 Gomes volvería a marcharse, esta vez como nuncio especial del papa Eugenio IV hacia el reino de Valencia y después a Portugal; volviendo en febrero de 1437. En el *Libro Giornale B* los trabajos de pintura del claustro empiezan en mayo de 1436, una fecha que indica que el abad Gomes, antes de su partida, habría dejado ya solucionado el tema del claustro y de su decoración pictórica. La pérdida del que fue seguramente el *Libro Giornale A* no permite comprobar el hecho, pero lo lógico sería que antes de su partida, en el otoño de 1435 hubiera dejado cerrada esta cuestión, estableciendo el tipo de trato que se debía dar al pintor y los pormenores del ciclo. Dejando bajo la supervisión del prior claustral todos los trabajos iniciales del ciclo pictórico.

Queda claro pues que João Gonçalves estaba ya en Italia antes de 1435 y lo más probable es que hubiera venido, junto con el abad en el viaje de vuelta de Portugal en junio de 1426. A parte de los documentos que atestiguan su presencia en Fiesole durante 1435, en una de las entradas del *Libro Giornale B* se confirma lo dicho. En julio de 1436 los monjes pagan al pintor cinco ducados, siguiendo instrucciones dadas por el abad Gomes a través de una carta enviada desde Portugal. El abad había podido coger personalmente en Portugal los cinco ducados del dinero que Gonçalves tenía allí, se supone que de su familia, y pedía que este le fuera adelantado al pintor³¹⁸. Un dato que confirma otra vez el hecho que Consalvo estaba en Florencia desde bastante antes de 1435.

En la reforma monástica de Gomes Eannes, como se ha dicho, el claustro tenía un papel principal para el desarrollo de la vida monacal. El claustro era el centro del encuentro y la vida fraterna de todo monje y por lo tanto era necesario dotar al claustro de un elemento instructivo para los monjes, el ciclo mural. Como bien dijo Procacci (1961) el claustro era zona de clausura y por este motivo el ciclo solo podía tener como destinatarios los monjes del convento. Después de los primeros años del gobierno de Gomes en la Badia,

Portugal al Abad Gomes y en una cronología más tardía. El autor creía que el Gonçalves era el pintor de corte del rey de Portugal. BORGES NUNES, 1963, op. cit., págs. 276-77.

³¹⁸ “[...] A Giovanni di (...) spangnolo e dipintore, il quale tornna nel monastero, ducati dua di Camera, i quali si gli danno per parte di ducati 5 (h)a presso in Ispangna Meser l’Abate del suo, e così mandò a dire per sua lettera si gli desse [...]” ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 28v. (6 de julio de 1436); “[...] A Giovanni di Chonsalvo, spangnolo e dipintore, ducati 3, portò contanti pe’ resto di ducati 5 ci scrive Meser l’Abate si gli dia; i quali (h)a presi de’ sua in Portoghhallo [...]” folio 31 (16 de julio de 1436). Debería existir la carta enviada por el Abad a los monjes, ya que en la unidad documental de la Badia Fiorentina conservada en el ASF hay gran cantidad de cartas de Gomes. Dicha carta podría seguramente aportar información valiosa para la cuestión sobre Consalvo.

aumentaron las vocaciones y la comunidad creció progresivamente. Algunas familias de la nobleza florentina dejaron a sus hijos en manos de la Badia y de Gomes, como Francesco Altoviti, Battista Bonfigliuoli, Teodoro Bastari, Macario Corsini o el caso más espectacular para el monasterio que fue la entrada de dos hijos de Rinaldo degli Albizzi, que tomaron los nombres de religión de Benedetto y Silvestro.³¹⁹ Todo esto suponía un reto, a la vez que una riqueza, para Gomes, que debía saber llevar por la correcta senda a toda la comunidad de monjes, incluido el noviciado que era cada vez más numeroso. La correcta educación del monje no se limitaba solo a lo que se le inculcaba durante el noviciado, sino que demandaba un aprendizaje continuo a través de la vida en la comunidad, por lo que era necesario ilustrar o recordar a los monjes continuamente su deber y el modo como debían comportarse. Un ciclo mural sobre la vida de san Benito era lo apropiado, pero no debía ser un ciclo grandilocuente que ensalzara la fortaleza de la Orden Benedictina. Era necesario un ciclo de menor envergadura, pero con mayor contenido teológico.

Y así fue que el ciclo del Chiostro degli Aranci tomó forma, como un ciclo destinado a los monjes. No interesaba la orden benedictina, sino los milagros y episodios de la vida del santo que constituyeran un ejemplo para el monje. De este modo, en la Badia no se representaron aquellos episodios que daban a Benito un carácter de santo fundador, como la *fundación de los 12 monasterios*, la *entrada de Mauro y Placido en la Orden*, la *fundación del Monasterio de Montecassino*, el *encuentro de Benito y la hermana Escolástica*, la *muerte de san Benito* o la *confirmación de la Regla*; todas escenas presentes en otros ciclos murales sobre el santo. Los episodios escogidos constituían los principales milagros del santo y mostraban el camino a seguir por todo monje. La repulsa de los bienes paternos, el alejamiento del mundo vulgar, el retiro eremítico y la posterior vida monacal, con todos sus episodios ilustrativos. De este modo se ensalzaba la figura de san Benito y su divinidad. El ciclo benedictino del claustro de Monteoliveto Maggiore era por ejemplo mucho más completo pero no conseguía concentrarse en este efecto, sino que constituía solo una ilustración mural de la vida del santo. En cambio, el ciclo mural de la Badia, escogiendo de modo más concreto las escenas conseguía un carácter general mucho más concentrado. En el ciclo de la Badia la figura de Benito es más compacta y tiende a mostrar de un modo mucho más dramático la divinidad del santo. En el Chiostro degli Aranci se quiso enaltecer la figura de Benito a la vez que adoctrinar a los monjes.

³¹⁹ V. BORGES NUNES, 1953, op. cit., págs. 113-14.

Parece que al menos la tres o cuatro primeras escenas de la galería Norte se pintaron sin la presencia del abad Gomes que se encontraba en Portugal como nuncio. Al llegar este, en febrero de 1437, seguramente quiso influir más directamente sobre el contenido y la forma del ciclo. Podría pensarse que la mayor concentración de la composición y la representación de san Benito más cercana a la iconografía de Cristo y, por lo tanto, más enaltecida, que se puede ver en la última escena de la galería Norte y en todas las de la galería Oeste, responden a la más atenta percepción del abad y su influencia directa sobre el pintor. También se entendería en este sentido la introducción en el fresco del Milagro del falcastro de la vista de la ciudad de Lisboa, que Gomes aún tenía fresca en su retina.

Debe recordarse que, hoy por hoy, el ciclo del Chioistro degli Aranci es el primer ejemplo toscano conservado de un ciclo mural dedicado a ilustrar la vida de un santo en un claustro. La desaparición del ciclo de Giovanni del Biondo en el primer claustro de Santa Croce y también la del ciclo de Paolo Uccello en Santa Maria degli Angeli lo convierte en el primer ciclo que conocemos pintado en un claustro. Solo el gran ciclo del *Chioistro Verde* de Santa Maria Novella es un antecedente, aunque no está dedicado a un santo. Ciertamente, el ciclo de Uccello en el gran monasterio de Santa Maria degli Angeli fue un precedente claro del ciclo de la Badia. El monasterio benedictino degli Angeli, cuna del más gran *scriptorium* medieval de Florencia y sede principal de los trabajos pictóricos del fraile pintor Lorenzo Monaco, que se inició allí iluminando manuscritos, era un referente para todo el mundo benedictino toscano. En aquel momento del Quattrocento era además gobernado por Ambrogio Traversari, el amigo personal de Gomes Eannes. Cuando Gomes pensó en decorar el nuevo claustro que estaba construyendo en el monasterio reformado de la Badia Fiorentina, seguramente imaginaba en tener un ciclo dedicado a los monjes como el que tenía el primer claustro del monasterio de Santa Maria degli Angeli. La pérdida del ciclo no permite hoy dilucidar algunos aspectos del ciclo de la Badia que seguramente derivaban de este. Es posible, por ejemplo, que el amplio refectorio de la escena del pan envenenado o la grandilocuencia prospectica de la escena del Milagro del falcastro de la Badia tuvieran un precedente en el ciclo de Uccello. Un ciclo, el de Santa Maria degli Angeli, que tenía posiblemente como consejero artístico al propio Traversari. Como se ha dicho a raíz de la decoración basamental, el influjo de Traversari fue también presente en el ciclo de la Badia.

Lunetos y decoración basamental formaban un todo destinado a la perfecta educación de los monjes, aunque la inconclusión del ciclo difumina un poco el efecto, si bien seguramente no se pensaba en pintar muchas más escenas de las presentes, como mínimo la galería Sur completa y no más. Mientras los lunetos enaltecían el poder de oración, la divinidad y los milagros de san Benito, la decoración basamental complementaba el ciclo con frases de los *Verba Seniorum*. Frases que representaban la base de aquel monaquismo primitivo, eran la imagen viva de la conversación fraterna y del habitar en comunidad. El monaquismo eremítico de la Tebaida se basaba principalmente, aunque también en el aislamiento de la plegaria de uno mismo, en el intercambio verbal entre monjes, cuya imagen son los *Verba Seniorum*. Y en el monaquismo que surgió de la nueva Regla de Benito la conversación fraterna se producía en el claustro, el lugar de encuentro y centro neurálgico del monasterio. Las frases de la decoración basamental indicaban el camino del monje, el camino del no pecar, del trato con los hermanos monjes, de la relación del monje con su celda, lo que suponen las virtudes del monje. Con los lunetos y la decoración basamental se completaba el ciclo, para instruir a la cada vez más numerosa comunidad de la Badia. Gomes Eannes quiso también imponer su propia Regla para mejorar la Badia Fiorentina y la plasmó en este ciclo, que es testimonio de los años áureos del monasterio junto al abad portugués, que no se volverían a repetir nunca más. Como se ha apuntado con anterioridad quizás Gomes consultó a la vez el programa iconográfico a su amigo Traversari, que a la vez era especialista en los escritos de los primeros eremitas. Eannes, después de ser nombrado general de Camaldoli, volvió a Portugal, donde sería nombrado prior claustral de Santa Cruz de Coímbra y donde impondría también la misma Regla que había servido para reorganizar la Badia. El antiguo amigo de Gomes Eannes, con el que había empezado su vida monástica en Padua, Ludovico Barbo escribiría en su libro *De initiis* sobre el portugués deshaciéndose en elogios: “[...] *qui augmentatione monachorum, et pulcherrimis edificis monasterium illiud plurimum decoravit* [...]”.³²⁰

³²⁰ BARBO, Ludovico: *De initiis Congregationis S. Justine de Padua*, 26. (editado en 1908: *Delle origini della Congregazione di Santa Giustina di Padova*, traducción del latín de Gregorio Campeis, Tipografia Antoniana, Padua, 1908) La cita es de BORGES NUNES, 1963, op. cit., pág. 109.



V.- La autoría del ciclo mural

1.- Consideraciones previas sobre el pintor del ciclo y las atribuciones hechas hasta ahora

Como se ha descrito en el estado de la cuestión, la autoría del ciclo mural ha sido muy discutida hasta nuestros días. Desde un buen principio y sin tener evidencias documentales sobre el ciclo los autores de finales del siglo XIX y principios del XX se arriesgaron a atribuir el extraño ciclo a pintores variados. La mayoría de estas primeras atribuciones fueron ciertamente desconcertantes en algunos casos como la de Burckhardt que lo atribuía a Antonio Solario o la de Cavalcaselle que lo hacía al entorno de Andrea di Giusto. Evidentemente, el ciclo del Chiostro degli Aranci, sin referencia documental alguna, aparecía como una obra difícil de clasificar por el mestizaje artístico que presentan sus frescos.

Pero a pesar de lo dicho anteriormente, ha habido hasta día de hoy tres principales líneas de atribución del ciclo bien identificadas: una línea menor que lo atribuye al círculo de Paolo Uccello, otra más potente y de ámbito norteamericano que lo atribuye a Fra Angelico y su taller y, la línea principal, que siguiendo los documentos del ASF, lo atribuye al pintor Giovanni di Consalvo de supuesto origen portugués:

Atribuciones al círculo de Paolo Uccello:

Bernard Berenson (1932) [Maestro della Natività di Castello]

Georg Pudelko (1934)

Mario Salmi (1936)

Atribuciones al círculo de Fra Angelico:

Licia Collobi Ragghianti (1950 i 1955)

Anna Padoa Rizzo (1997) [intuye la presencia de Battista di Biagio Sanguini y Zanobi Strozzi en el ciclo]

Laurence B. Kanter (2005) (Zanobi Strozzi y Fra Angelico serían los principales pintores del ciclo)

Everett Fahy (2005) (Zanobbi Strozzi sería el principal pintor del ciclo)³²¹

Anne Leader (2000, 2007 i 2011) (Zanobi Strozzi y Fra Angelico serían los principales pintores del ciclo)

³²¹ Según una carta citada por Anne Leader. Véase: LEADER, 2007, op. cit., pág. 470, n. 84.

**Atribuciones a Giovanni di Consalvo o al neutro Maestro del
Chiostro degli Aranci:**

Roberto Longhi (1940 i 1952)
Millard Meiss (1959 i 1961)
Otilia Almeida (1959)
Marco Chiarini (1963)
Eduardo Borges Nunes (1963)
Natalie Rosenberg -Henderson (1969)
Antonio Paolucci (1989)
Carlo Bertelli (1992)
Maria do Rosario Gordalina (1994 i 1992-97)
Sara Bonavoglia (1998)
Miklós Boskovits (2004)
Eloi de Tera (2009 y 2013)
Neville Rowley (2010)

Como se ha explicado en el estado de la cuestión y como demuestra este esquema de atribuciones, el ciclo principalmente se adscribe por unanimidad, aunque con los matices que sean pertinentes en cada caso, a la personalidad de un pintor formado en varios estados europeos y identificado por los documentos como Giovanni di Consalvo. Una atribución compartida en esta investigación y que se describirá con detalle en las conclusiones.

A continuación se analizarán con detalle los núcleos documentales sobre el pintor del claustro que existen en Italia y los posibles documentos sobre este que existen en Portugal. En la presente investigación se ha investigado en el Archivio di Stato de Florencia, en el que la ayuda del *The Medici Archive* y su *staff* han sido inestimables, y en el Archivo do Torre do Tombo de Lisboa. En el primero, en Florencia, se ha analizado en detalle la documentación ya conocida y citada por anteriores investigadores y se han comprobado las transcripciones documentales y corregido los errores. Igualmente, se han estudiado todos los fondos pertenecientes a la Badia Fiorentina para lograr de encontrar nueva documentación, sin obtener éxito en la búsqueda. A la vez se ha buscado documentación acerca de otros ciclos murales contemporáneos al del Chiostro degli Aranci de la que se hablará en los apartados correspondientes.

Por otro lado, en el archivo portugués delante de la dificultad de buscar a ciegas en un gran complejo documental, nunca estudiado en este sentido hasta

el momento, posibles documentos sobre un pintor que respondiese al nombre de João Gonçalves; se ha acudido en primer lugar a los inventarios existentes. A través de los inventarios y sobre todo a través de las transcripciones ya hechas sobre la documentación real portuguesa, se han estudiado posibles documentos de los que se hablará a continuación, aunque de todos modos, por la dificultad del tema, no se trata de documentos concluyentes o reveladores, sino que abren posibles hipótesis acerca del origen del pintor.

2.- La documentación del pintor en Italia

Como se vio en el estado de la cuestión sobre el ciclo mural, a finales del siglo XIX y principios del XX, este fue objeto de muy variadas atribuciones. Llegando hasta un punto bastante ilógico, en el que se atribuyó el ciclo a pintores del siglo XVI como Il Zingaro. Sería necesaria la aparición en 1927 del minucioso artículo de Alfred Neumeyer que pondría por primera vez cierto orden al estado de la cuestión. La precisa colocación cronológica del ciclo hecha por Neumeyer, permitió centrar al menos las atribuciones futuras en un período más restringido.

El silencio de Neumeyer sobre el nombre del pintor del claustro fue cauto porque, unos años más tarde, en 1934 Giuseppina Fontanesi anunció por primera vez la posibilidad de un pintor portugués. Dicha teoría se basaba en los ya citados documentos del *Libro Giornale B* y sería reafirmada por Mario Salmi.³²² Pero de momento de los documentos solo se hablaba, ya que no eran publicados y, por lo tanto, las atribuciones continuaron. Georg Pudelko³²³ atribuía el ciclo a Domenico di Michelino y, después, Licia Collobi Ragghianti³²⁴ al joven Fra Angelico. Pero en 1957, con motivo de la primera *Mostra di affreschi staccati*, se acuñó el término neutro de *Maestro del Chiostro degli Aranci*.³²⁵ Un término que duraría hasta 1963 -aunque algunos los continuarían usando- momento en el que Marco Chiarini³²⁶, haciendo un detallado análisis de los frescos, concluiría atribuyendo con claridad el ciclo, por primera vez, al portugués Giovanni di Consalvo. El mismo año, en Portugal se publicaban de modo completo,

³²² SALMI, 1936, op. cit

³²³ PUDELKO, 1934, op. cit.

³²⁴ COLLOBI RAGGHIANI, 1950, op. cit.

³²⁵ BALDINI – BERTI, 1957, op. cit.

³²⁶ CHIARINI, 1963, op. cit.

aunque con algunos errores, los inéditos documentos del *Libro Giornale B*,³²⁷ de mano de Eduardo Borges Nunes. Era esta la primera vez que los documentos se hacían públicos y durante muchos años dicha publicación no se tuvo en cuenta en los estudios realizados en el ámbito italiano.

Pero, de todos modos, después de Chiarini, en el ámbito italiano cuajó la idea del pintor portugués Giovanni di Consalvo hasta la actualidad. Han sido muchas las teorías y muchos los nombres, pero hay una principal que ha ido tomando forma lentamente, aunque siempre con el problema persistente de la falta de una publicación precisa y completa de los documentos del *Libro Giornale B*. Unos documentos que, como se ha dicho, eran ya conocidos al inicio del siglo no han sido publicados con el debido rigor hasta pasados casi cien años de su descubrimiento.

La primera publicación de Nunes en 1963 era un paso de suma importancia, pero contenía cierto desorden, algunos errores en la numeración de los folios y no era completa, ya que faltaban algunas referencias a Consalvo presentes en otros folios. El silencio respecto a los documentos en Italia era extraño, sobre todo si se tiene en cuenta que es el país que los custodia. Parece que había poco interés en su publicación, no interesó reconocer la no italianidad del ciclo. Se debería esperar al doctorado de la portuguesa Maria do Rosario Gordalina³²⁸ que los publicó, ya sí, completos por primera vez. Aunque, de todos modos, otra vez, no se trataba de una publicación de fácil acceso y faltaba lógicamente una publicación de los documentos en una revista u otra monografía. Así, al final, en 1998 Sara Bonavoglia³²⁹ publicaría la transcripción completa y razonada de los documentos del *Libro Giornale B*.

Así, en primer lugar tenemos los documentos del *Libro Giornale B*. El *Libro Giornale B*, conservado en el Archivo Estatal de Florencia (*Corporazioni Religiose Soppresses dal Governo Francese*, 78, núm.1, *Libro Giornale*, tomo I: 1436-1441), se trata del libro de cuentas de los monjes de la Badia correspondiente a los años 1436 a 1441. Seguramente en su momento existió, como se lamentaba Bonavoglia, el libro que llevaba la letra A y que cubría las cuentas de los años anteriores, que hoy ya no existe y que habría aportado información sobre la presencia o no del pintor en los años anteriores.

³²⁷ BORGES NUNES, 1963, op. cit.

³²⁸ GORDALINA, 1992-97, op. cit.

³²⁹ BONAVOGLIA, 1998, op. cit.

Las entradas que indican la compra de pigmentos y materiales para pintar los frescos del claustro cubren un arco de tiempo que va desde el 18 de mayo de 1436 al 16 de diciembre de 1439. De aquí que se hubiera datado habitualmente el claustro entre estos dos años, 1436-1439, pero la presencia del pintor portugués solo llega hasta julio de 1438, momento en el que parece que marcha del monasterio siguiendo a los monjes y escapando de la peste. Según Bonavoglia³³⁰ el ciclo se empezó a pintar mientras se terminaba aún la construcción de la galería Sur del claustro.

De este modo, las entradas que registran la compra de pigmentos y otros materiales son 43 y, de estas, 38 están relacionadas con el nombre de *Giovanni Spangnuolo*, *Giovanni di Chonsalvo*, *spangnolo e dipintore* o *Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portogallo*. Un nombre que, en italiano, sería el equivalente del nombre portugués *João Gonçalves*. De mayo a junio de 1436 viene llamado en un principio solo *Giovanni* y después *Giovanni spangnolo*, hasta que en julio del mismo año aparece por primera vez como *Giovanni di Chonsalvo*, pero aún *spangnuolo*. Todo el tiempo será citado como *spangnuolo*, hasta que en febrero de 1439 (f. 220v.) aparece por primera y única vez el nombre completo y la referencia a Portugal: *Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portoghallo*. La variedad de formas usadas para nombrar al pintor muestra, por un lado, que al principio de 1436 era desconocido por los monjes y para referirse a él escribían *Giovanni* o *Giovanni spangnuolo*. Seguramente para el monje encargado en aquel momento de llevar las cuentas Portugal o España eran lo mismo. Por otro lado, este detalle muestra la poca atención que prestaban al registrar las entradas en el libro de cuentas. Aunque a esta repetida alusión a citarlo como pintor de origen español cabría la posibilidad remota de abrir una hipótesis en este sentido que comportaría entender el nombre italianizado con un posible Juan González. Es necesario plantearse esta hipótesis delante del hecho que solo aparece citado en el documento de febrero de 1439, póstumo a su partida de Florencia, como portugués, un hecho como mínimo extraño. A pesar de que el mismo documento citado correctamente al correo del rey de Portugal y por lo tanto no permitiría dar mucha importancia a la posible hipótesis.

Siguiendo las primeras entradas del libro se puede reconstruir más detalladamente el proceso pictórico de la primera escena. El 22 de mayo de 1436 el pintor compraba tierra verde (f. 21v.), el color usado como preparación de base para las carnaciones, de lo que Bonavoglia supone que el pintor tenía

³³⁰ BONAVOGLIA, 1998, op. cit., pág. 64.

la sinopia terminada y se disponía ya a preparar el fresco. Bonavoglia sigue con el intento de reconstruir el proceso pictórico del primer fresco del ciclo, ya que el pintor compró en junio varios pigmentos: albayalde o blanco de plomo (*biacca*), índigo (*indaco*), oropimente o amarillo (*orpimento*) y cinabrio o rojo (*cinabro*). Pero, a partir de aquí, no hay ya más referencias concretas al tipo de pigmento y normalmente se cita con nombres más genéricos, lo que impide la reconstrucción del trabajo pictórico sucesivo.

Pero las entradas del libro de cuentas muestran algo mucho más interesante para analizar la labor del pintor. Durante los dos años en que aparece citado el pintor Giovanni di Consalvo, junto a él no figura ningún otro nombre. Parece pues que el pintor pintó el ciclo solo. Hay también otra evidencia, que a la vez viene a confirmar la anterior, y que indica que el pintor vivía en el monasterio con los monjes y era tratado como uno más de ellos. Algo que podría indicar también que entre él y la Badia no hubiera un contrato remunerado, sino que pintara a condición de ser mantenido en el monasterio. Todo esto viene demostrado por el hecho de que al pintor se le pagó solo lo necesario, los pigmentos y algunas puntuales prendas de ropa, siguiendo la austeridad monacal. Al llegar el frío, el 29 de octubre de 1436, se le compró un manto o hábito gris.³³¹

En noviembre una cesta de melocotones.³³² Pero con la llegada del frío, interrumpió brevemente los trabajos en el claustro, ya que en diciembre pinta un crucifijo y un Niño Jesús destinados probablemente a la celebración de la Navidad.³³³ En febrero de 1437 el pintor estuvo enfermo, dejando parados los trabajos de pintura, y los monjes le pagaron el médico.³³⁴ En mayo y julio

³³¹ “[...] *Da Nicholò d’Andrea Charducci e Compagni ritagliatori, br. 6 di bigio marmorino [...] i quale panno levamo per Giovanni Spagniuolo dipintore [...]ASF.; Conv.Sopp.78, Libro Giornale B, folio 52 (29 de octubre de 1436). El 2 de noviembre se habla otra vez del manto “[...] demo a Giovanni spagniuolo, per chucitura di uno mantello si gli fa fare [...]” folio 53 (2 de noviembre de 1436).*

³³² “[...] *A spese straordinari, s.7 d. 8, sono per più colori, a Giovanni spangniuolo; e per un fastello si radicie [...]” folio 59 (30 de noviembre de 1436).*

³³³ “[...] *A spese straordinari, lb. 1 s. 4, portò Giovanni spangniuolo, per più oro e colori si comperò per dipingere [...]” folio 63 (15 de diciembre de 1436); “[...] A spese straordinarie s.18 d.9, paghati per pezi 25 d’oro pel crucifixo e pel bambolino, portò Giovanni dipintore [...]” folio 63v. (17 de diciembre de 1436).*

³³⁴ “[...] *A spese straodinari, lb. 3 demo Giovanni spagniuolo e dipintore, per dare a uno medicho per qando lo medichò. Spese straordinarie s.11 per dare a un barbiere che cavo sangue [...]” folio 76v. (6 de marzo de 1437); “[...] A spese straordinari s.11 demmo a Piero barbiere quando chavò sangue a Giovanni dipintore [...]” folio 88 (6 de mayo de 1437).*

de 1438 le compraron calcetines y camisas.³³⁵ Todos estos detalles a parte de mostrar la austeridad con la que vivía el pintor, acorde con el *modus vivendi* monástico, muestran también que el pintor no era, como algunas teorías han querido ver, un ayudante menor. En las anteriores entradas se ve que frecuentemente no era el pintor Consalvo el que lo compraba, sino que algún monje lo hacía por él. Probablemente ningún monje habría ido a comprar unos calcetines o un hábito para un ayudante menor del pintor. Los documentos indican que el ritmo de trabajo del pintor no era regular. Por otra parte, en las épocas invernales las compras de pigmentos disminuían y a partir de la primavera y hasta otoño el ritmo era más rápido.

Por lo tanto, se puede deducir de los documentos que el pintor Giovanni di Consalvo o João Gonçalves pintó durante un poco más de dos años en el Chiostro degli Aranci, sin aparente ayuda documentada, sin un contrato conocido y, al parecer, viviendo en el monasterio de la Badia como un monje más, mantenido por el abad, aunque con suma parquedad. Y ciertamente, como ha demostrado el análisis de las escenas, aunque se pueden encontrar influencias de otros pintores o hasta se podría llegar a plantear hipótesis sobre la existencia de un ayudante del pintor principal, el ciclo en general muestra la personalidad de un solo pintor, que fue perfeccionando su técnica. Las rocas agresivas, la amplitud del paisaje, el trato de la luz y el color o el uso recurrente del agua son características que indican la presencia de un solo pintor o de al menos un pintor principal que concibió todos los diez primeros lunetos. Y, por lo tanto, se debe identificar a este pintor principal que emerge del análisis de los frescos con el documentado Giovanni di Consalvo o João Gonçalves.

Pero ahora cabe preguntarse qué es lo que sabemos de Giovanni di Consalvo. Se sabe realmente poco sobre el pintor Consalvo y dicha ignorancia de su obra y vida anterior y posterior al claustro ha hecho caer muchos historiadores en el recurso fácil de pensar que, por tanto, es mejor atribuir el ciclo a otro pintor mejor documentado. Pero el desconocimiento sobre el pintor Consalvo no es motivo para considerar que el ciclo no sea suyo y, por otro lado, su origen extranjero explicaría la dificultad de encontrar datos sobre sus otras obras, si las hay, y su vida.

³³⁵ “[...] *Da Bancho e Stagio di Bernardo chalzaiuoli, paio di chalze perpingniere nere, levò Antonio di Ser Bartolo per Giovanni dipintore, per grossi 15, fè dacordo Antonio f. – paio uno di chalze [...]*” folio 167 (28 de mayo de 1438); “[...] *A spese straordinari, lb.5 e s.17, per loro a Bindo di Nigi, portò Giovanni di Bardino in grossi. Sono per 2 chamicie e 2 mutande togliemo da lui per Alverino, e 2 chamicie e 2 mutande togliemo da lui per Giovanni dipintore [...]*” folio 174 (3 de julio de 1438).

En resumen, sobre el pintor Giovanni di Consalvo hay 4 presencias documentales claras. Las cuatro evidencias documentales corresponden a su presencia en Italia: un primer documento de 1429, el testamento de Niccolosa, hermana de san Antonino,³³⁶ el documento de una reunión capitular del convento de San Domenico de Fiesole³³⁷ y los documentos del *Libro Giornale B*.

El primer documento que conocemos de Consalvo forma parte de un libro de cuentas (ASF, Corp. Sopp., Badia Fiorentina, 78, 310, Libro di Entrata e Uscita, 1426-1434, folio 241r.)³³⁸ de la Badia Fiorentina que se supone anterior a la comisión de los frescos y que nos indica que un tal *Giovanni Spangiuolo* le son pagadas dos libras y quince *piccioli*, aunque no se especifica el porque. Lo más relevante de este documento es el hecho de que nos indica que en agosto de 1429 el supuesto pintor del claustro, Giovanni di Consalvo, estaba ya en Florencia y por otra parte del documento se desprende otro detalle muy relevante, que con mucha probabilidad vivía en la Badia Fiorentina. En un documento posterior, el testamento de la hermana de san Antonino, se indica que Consalvo vivía en la zona de la Badia Fiorentina, pero la indicación de este primer documento *stava in chasa* nos permite pensar que el monje o lego que escribía en el libro de cuentas se refiere al monasterio.

A parte del *Libro Giornale B* y de este primer documento, hay en el ASF dos documentos sobre Consalvo, aunque en este caso no forman parte de la documentación de la Badia Fiorentina, sino de la unidad documental que

³³⁶ San Antonino fue arzobispo de Florencia entre 1446 y 1459, año de su muerte, y vivió en el convento de San Domenico de Fiesole igual que Fra Angelico. Su cuerpo incorrupto se conserva en la iglesia florentina de San Marco.

³³⁷ Estos dos documentos fueron publicados por vez primera por Stefano Orlandi, aunque su transcripción era fragmentaria y en ella no reprodujo las referencias a Consalvo. ORLANDI, Stefano: "Il Beato Angelico", *Rivista d'Arte*, XXIX, 1954, págs. 161-197. Orlandi también los reprodujo en su obra sobre el obispo san Antonino. ORLANDI, Stefano: *San Antonino*, 2 (*Il convento di S. Domenico di Fiesole dagli inizi alla fondazione del convento di S. Marco. Gli ultimi otto anni di episcopato secondo il Registro di entrata e uscita e molti altri documenti*), Il Rosario, Florencia, 1960. (El mismo escrito fue publicado en la revista *Memorie Domenicane* de 1960). Posteriormente hablaría sobre los documentos Luciano Berti en: BERTI, Luciano: "Miniature dell'Angelico", *Acropoli*, II, 1962, pág. 307, nota 55. La transcripción íntegra de los documentos fue publicada por Diane Cole Ahl en su doctorado de 1977. COLE AHL, Diane Elyse: *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2 vols., tesis doctoral, University of Virginia, Charlottesville, 1977, págs. 601-602. A partir de las transcripciones de Orlandi y la de Cole Ahl se publica en el anexo de este estudio una transcripción de los documentos revisada y corregida, a partir de los documentos originales del ASF.

³³⁸ El documento fue publicado por primera vez por Anne Leader. LEADER, 2000, op. cit., pág. 447 (Documento anexo de esta investigación núm. A.1.1.)

se engloba bajo el nombre de *Archivio Notarile Antecosimiano* y que, como su nombre indica, contiene documentos notariales anteriores al gobierno de Cosimo I de' Medici. Los dos documentos en cuestión fueron redactados en el convento de San Domenico de Fiesole por el notario Paolo di Pagno Bertini en 1435.

El primero de estos dos es el acta de una reunión capitular del convento de Fiesole, celebrada el 28 enero de 1435, en el que figuran como testimonios dos laicos: "*Zenobio olim Benedicti Charoccii de Strozzi de Florentia*" (el pintor Zanobi Strozzi) y un tal "*Johanne Ghonzalvi de Portughalia*". Al final del documento hay una lista de los monjes del convento de Fiesole que eran presentes durante la reunión, de entre los que destacan dos nombres: "*Frater Batista Benedicta de Florentia*" (el pintor Battista di Biagio Sanguini) y "*frater Johannes Pieri de Muscello*" (Fra Angelico). Este documento ha sido usado habitualmente en un modo contrario a lo que el documento indica. La presencia de Consalvo junto al taller de Fra Angelico indica únicamente esto, que Consalvo estuvo en 1435 en el convento de Fiesole como testimonio de un acto notarial. Hecho que hace pensar en la posibilidad de que estuviera allí aprendiendo en el taller de Fra Angelico y sus colaboradores. Contrariamente a esto, el documento se ha utilizado (véase Kanter (2005) y Leader (2007)) para pensar que la presencia de Consalvo junto al taller de Fra Angelico es una indicación de que dicho taller de artistas habrían pintado el ciclo de la Badia dirigidos por Fra Angelico. Algo que el documento no indica en ningún modo y que el análisis detallado del ciclo mural desmiente.

El segundo documento es el testamento de Niccolosa di Ser Niccolò Pierozzi, hermana del arzobispo san Antonino de Florencia, también firmado en el convento de Fiesole en 1435 (13 de mayo) y en el que "*Johanne Consalvi de Portughalia*" figura como único testimonio laico. En dicho documento también figura entre los monjes del convento, otra vez, Fra Angelico, aunque Strozzi y Sanguini no figuran en este caso. Pero un dato esencial y único de este documento es una indicación que sigue al nombre de Consalvo. Según el documento Consalvo vivía en la parroquia de Santo Stefano de la Badia Fiorentina ("*habitatore in populo Sancti Stefani abbatie Florentine*"). El hecho de que Consalvo sea nombrado como habitante de la parroquia de la Badia indica claramente el carácter transitorio de su estancia en Fiesole y a la vez, que quizás en aquel momento se encontraba ya trabajando en la preparación del ciclo mural.

2.1.- Giovanni di Consalvo de Portugal en Italia antes de 1436

Como se ha visto, los dos documentos solo indican que Consalvo estuvo durante algunos meses en dicho convento e hizo de testimonio en los dos actos notariales. Además el hecho de que sea identificado como residente en la parroquia de Santo Stefano de la Badia Fiorentina, podría indicar que su presencia en Fiesole era esporádica. Por otro lado, es posible que los monjes de la Badia, como paso previo al encargo de los frescos, hubieran pagado una corta estancia en el taller de Fra Angelico para que Consalvo perfeccionara el arte de la pintura, así como lo harían en 1439 con el segundo pintor del claustro, el fraile Machario.

De todos modos, los dos documentos explican al menos el origen de las influencias angelicanas en los frescos de la Badia, aunque no con la fuerza como para atribuir el ciclo directamente a su taller. Como se verá en el capítulo dedicado al taller de Fra Angelico y el ciclo de la Badia, la influencia del arte angelicano en los frescos de la Badia es evidente y en muchos puntos se acerca con claridad al estilo y a las soluciones pictóricas del fraile de San Marco y sobre todo de sus seguidores principales, Battista di Biagio Sanguigni y Zanobi Strozzi. Pero la obviedad de que en todo el ciclo se introducen novedades pictóricas solo presentes en otros ámbitos de la pintura europea del momento y que después de 1438 no reaparecen en las obras ligadas a Fra Angelico, no permiten concluir que el fraile o los otros dos pintores que se han citado estuvieran directamente involucrados en la pintura del ciclo del Chiostro degli Aranci.

Después de estos dos documentos previos y del *Libro Giornale B*, en Italia, solo hay silencio respecto a Consalvo, un hecho que confirmaría su retorno a Portugal durante el verano de 1438, huyendo de la peste y, como apuntaba Gordalina,³³⁹ quizás enfermo a causa de ella.

Por otro lado, como se propone en el capítulo de esta tesis dedicado al taller de Fra Angelico y el ciclo mural, la presencia de Giovanni di Consalvo en Florencia debe considerarse a partir al menos de agosto de 1429. Aunque su presencia como pintor puede empezar a encontrarse en la obra de Fra Angelico a partir de 1432.

³³⁹ “[...] Não teria Gonçalves, irremediavelmente atacado pela peste, fisicamente debilitado a ponto de se ver obrigado a abandonar os pincéis, procurando abrigo em território português, aí falecendo? [...]” GORDALINA, 1992, op. cit., pág. 77.

2.1.1.- Obras atribuidas a Giovanni di Consalvo³⁴⁰

Aparte de los documentos, para acercarse a la personalidad del pintor Gonçalves es necesario recomponer su posible obra artística independiente del ciclo de la Badia. Por lo cual es necesario revisar las obras que le han sido atribuidas. La primera atribución, en 1961, la hizo Millard Meiss en su artículo *Contributions to two Elusive Masters*.³⁴¹ En este atribuyó a Giovanni di Consalvo la predela de los *Desposorios de la Virgen* de la colección Berenson de Villa I Tatti y dos pequeños paneles de la colección Colonna de Roma, el *Nacimiento de la Virgen* y un panel con dos donantes. La atribución de las dos primeras tablas a Consalvo es dudosa porque el volumen de los cuerpos es mucho más estilizado y difiere del trato robusto posmasacciano que vemos en los frescos del Chiostro degli Aranci. Por otro lado, la tabla con dos donantes contiene dos paisajes de fondo con un río y una profundidad que ciertamente recuerdan las soluciones paisajísticas de Consalvo, pero aceptar que sea obra del mismo pintor del ciclo de la Badia es difícil. A partir de aquí, el descubrimiento de los dos documentos sobre la presencia de Consalvo en Fiesole, hizo crecer el número de atribuciones, sobre todo relacionadas con obras del taller de Fra Angelico.

De este modo, en 1962, Luciano Berti³⁴² al revelar la existencia de dichos documentos anunció la posible colaboración de Consalvo en la predela del *Tríptico de san Nicolás de Bari* de Perugia de Fra Angelico, sobre todo en las dos escenas marítimas. Ciertamente, este Tríptico que se considera una obra del año 1437,³⁴³ momento en el que se pintaba el claustro de la Badia, tiene cierta conexión con el ambiente pictórico del ciclo mural. Pero difícilmente el pintor Consalvo tenía tiempo en aquel momento para participar en otros trabajos pictóricos, aunque de todos modos, el tipo de rocas presentes en la predela que sirven para separar el paisaje marítimo podrían indicar que en el momento de 1437 en que se pintó la predela

³⁴⁰ Véase el catálogo de obras anexo a esta investigación.

³⁴¹ MEISS, 1961, op. cit.

³⁴² BERTI, 1962, op. cit. Berti se reafirmaría en su atribución en el catálogo de la exposición de frescos florentinos en Nueva York. PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard: *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, The Metropolitan Museum of Art – Il Fiorino Edizioni, Londres, 1968, pág. 151.

³⁴³ La cronología es aceptada por gran parte de la crítica debido a que el Padre Bottonio en sus *Annali* (Ms. Biblioteca Comunale Perugia, ii, c.72. véase BOMBE, Walter: *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio: auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen*, Cassirer, Berlín, 1912, pág. 77) dató el Tríptico en 1437.

ya estaba finalizado el luneto del *Milagro del falcastro*. Es casi seguro que dicho luneto fue pintado en 1437, ya que la regla de nogal se compró en febrero de 1438 y se supone que en aquel momento el pintor ya estaba trabajando en el *Milagro del pan envenenado* o en la siguiente escena. Lo que no es aceptable es la atribución de la predela a Consalvo que ya fue rechazada por Boskovits en 2004.³⁴⁴

Por otro lado, cabe citar la atribución por parte de Stefano Orlandi³⁴⁵ de los folios 70 v. y 80 v. del *Corale 558* o *Graduale di San Domenico*. Una atribución, ya rechazada por Boskovits, y que no puede aceptarse como de Consalvo, por el estilo refinado de las figuras más próximo seguramente a Zanobi Strozzi.

En el mismo sentido, en el citado catálogo de Finarte, Milán, 1971 realizado por Carlo Volpe,³⁴⁶ este atribuye a Consalvo tres tablas: el *san Juan Bautista* y el *san Antonio Abad* presentados en la exposición citada y el *san Lorenzo* de la Walters Art Gallery. Una atribución confirmada por Boskovits y que resulta una de las más interesantes, aunque no puede adscribirse a Consalvo con total certitud.

Pero la atribución que parece quizás más certera es la que hizo en 1997 Anna Padoa Rizzo.³⁴⁷ Padoa Rizzo atribuyó la tabla de la *Asunción de la Virgen* de la National Gallery de Dublín a Consalvo, considerando a la vez que la tabla fue en su momento la que presidía la Capilla dell'Assunta de la Catedral de Prato y, por lo tanto, conectando a Consalvo con la actividad de Uccello. Aunque la teoría de Padoa Rizzo es una de las más verosímiles, la atribución total de la tabla a Consalvo no parece del todo convincente. En verdad la Virgen Asunta dentro de su *mandorla* recuerda claramente los caracteres, las formas y la luminosidad del maestro principal del Chiostro degli Aranci, pero el resto de la tabla, con los dos santos de espaldas y los ángeles que vuelan entorno a la Virgen, se aleja más de las soluciones compositivas del maestro del claustro y parece de un ambiente pictórico diferente. La figura de la Virgen resulta más pesada y corpórea, respondiendo a las formas de Giovanni di Consalvo. Lo que debería precisarse es si dicha tabla es anterior o posterior a la pintura del claustro de la Badia, ya que si tuviera una cronología posterior sería difícil identificarla con Consalvo. Porque según lo que se desprende de los

³⁴⁴ Véase BOSKOVITS, 2004, op. cit., pág. 155.

³⁴⁵ ORLANDI, 1964, op. cit., pág. 35, n. 2 y BOSKOVITS, ídem.

³⁴⁶ VOLPE, 1971, op. cit., págs. 42-43 y BOSKOVITS, ídem.

³⁴⁷ PADOA RIZZO, 1997, op. cit.

documentos del *Libro Giornale B*, este se marchó a Portugal a finales de 1438. Cabe finalmente recordar las tablas que Kanter³⁴⁸ relacionó con Consalvo al identificar este con el llamado *Maestro della Predella Shearman*. Según Kanter serían de Consalvo la *Crucifixión con san Pablo, Gregorio Magno y santo Domingo* y la *Anunciación* de la Galleria dell'Accademia, el *Cristo Redentor con la Virgen intercediendo delante Dios Padre* de la Colección Richard Feigen de Nueva York y la tabla con el *Martirio de santa Inés, Flagelación de Cristo y san Jerónimo* del Museum of Fine Arts de Boston. La atribución de Kanter es inaceptable en lo que concierne a Consalvo, ya que la atribución deriva de su idea de identificar al portugués con las dos últimas escenas de baja calidad del claustro. Aunque sí que es aceptable el paralelismo entre el *Maestro della Predella Shearman* y el segundo pintor del claustro, que no es Consalvo.

Por último, cabe citar la atribución hecha por Miklós Boskovits, que por el momento es una de las más acertadas y sorprendentes por la cercanía de las obras con el ciclo mural. Boskovits atribuye a Consalvo el *san Domingo de Guzmán* y el *san Juan Bautista* del Kunsthistorisches Museum de Viena y también el *Crucifijo pintado* conservado en la Iglesia de San Marco, Florencia. Aunque en el caso del crucifijo la atribución resulta más difícil de aceptar con rotundidad.

3. La documentación del pintor en Portugal

Entendiendo que el nombre del pintor del claustro que nos indican los documentos puede corresponder al nombre portugués de João Gonçalves. La búsqueda documental del pintor en Portugal tropieza con la frecuencia de su nombre y apellido en la época. João Gonçalves es un nombre relativamente frecuente en el Portugal del siglo XV y resulta difícil poder identificar con rotundidad el pintor con algunos documentos existentes. Por ello, son muy variados los documentos referidos a personas con el nombre João Gonçalves y que en algún modo han permitido formular hipótesis acerca del pintor del claustro, pero que cabe matizar.

En los archivos portugueses se encuentran principalmente documentos referentes a dos personajes que comparten el mismo nombre *João Gonçalves* o *Joham Gonçalves*. Los dos personajes tuvieron papeles relevantes en la corte portuguesa pero en distintos momentos del siglo XV. El primero de los dos habría tenido su actividad documentada en la corte entre ca. 1380 y 1437, teniendo en cuenta que habría muerto antes del 10 de julio de 1437.

³⁴⁸ KANTER, 2005, op. cit.

En este sentido, la investigación de los fondos regios del Archivo do Torre do Tombo, indica que el nombre de este João Gonçalves aparece vinculado a la corte ya en tiempos del rey Fernando I, que reinó ente 1367 y 1383. Así, entre los documentos de la *Chancelaria de D. Duarte I* hay muchas referencias a este João Gonçalves escriba de la corte.

- Un primer documento³⁴⁹ de 12 de abril de 1434 lo sitúa como *escrivão da puridade* del rey Fernando I, ya muerto en el momento de la redacción del documento. [Documento anexo núm. A.2.1.]
- Otro documento,³⁵⁰ datado en 21 de mayo de 1432, sitúa a João Gonçalves como *tesoureiro-mor* del rey João I. [Documento anexo núm. A.2.2.]
- En un documento³⁵¹ de 16 de noviembre de 1435 el rey Duarte I da un privilegio al antiguo *escrivão da puridade* de su padre, el rey João I, de nombre João Gonçalves. [Documento anexo núm. A.2.3.]
- Y finalmente en un documento³⁵² del 10 de julio de 1437 el rey Duarte I reparte bienes entre los hijos de João Gonçalves, *escrivão da puridade* del rey João I, ya después de su muerte. [Documento anexo núm. A.2.4.]

Como se ha dicho puede entenderse que todos estos documentos están hablando de una misma persona que habría trabajado en la corte portuguesa durante varios reinados, aunque también podría pensarse en

³⁴⁹ Chancelaria de D. Duarte I, Volume I, Tomo I, fl. 90-90vº. Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. I.I, 1433-1435, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, págs. 322-324. Documento n. 561.

³⁵⁰ Chancelaria de D. Duarte I, Volume II, Livro da Casa dos Contos, fl. 22v.º. Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. II, *Livro da Casa dos Contos*, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999, págs. 89-91. Documento n. 52.

³⁵¹ Chancelaria de D. Duarte I, Volume III, 1433-1435, fl. 8r. Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. III, 1433-1435, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002, págs. 56-57. Documento n. 64.

³⁵² Chancelaria de D. Duarte I, Volume I, Tomo II, 1435-1438, fl. 148v.º-150. Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol.I.II, 1435-1438, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, págs. 121-125. Documento n. 835.

la hipótesis de que fueran varias generaciones de una misma familia que hubieran servido en la corte y conservado siempre el mismo nombre de pila.

3.1.- El João Gonçalves pintor del manuscrito portugués 41 de la BNF

El segundo y principal de los João Gonçalves documentados habría desarrollado su actividad entre 1451 y 1493. En este sentido, cabe destacar uno de los capítulos más relevantes acerca de la posible documentación del Giovanni di Consalvo portugués, el que ofrece el folio 160 del manuscrito portugués 41 de la BNF.³⁵³ En dicho folio aparece destacado con una jota ornada el nombre de *Joham Gonçalves*, a quién se presenta como escudero y escriba del rey Alfonso, a la vez que autor del manuscrito. No queda claro el rol del tal Joham Gonçalves en el manuscrito: ¿Es un copista? ¿Es el escriba del texto? ¿O es solo el miniaturista? Las dudas existentes en torno a la autenticidad integral y/o parcial del códice dentro del marco del siglo XV, encuentran uno de sus principales problemas, el que más páginas ha llenado, en el célebre retrato del folio 5v.: el supuesto, aunque discutido, retrato del Infante Dom Henrique, el navegador.

El Joham Gonçalves escriba del rey Alfonso V del manuscrito de París se puede relacionar con varia documentación publicada anteriormente en Portugal en las transcripciones completas de las cancillerías reales, aunque nunca antes ha sido relacionada por ningún estudioso con el pintor del manuscrito de París.³⁵⁴

³⁵³ De la vasta bibliografía sobre el manuscrito, el retrato y su relación con los Painéis del MNAA, citamos algunos de los principales textos: AVRIL, François (ed.): *Manuscripts enluminés de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, París, 1982, págs. 150-152; DIAS DINIS, António Joaquim: *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949; COSTA PIMPÃO, Álvaro Julio da: *A "Crónica dos feitos de Guinee" de Gomes Eanes de Zurara e o manuscrito Cortez-d'Estées: tentativa de revisão crítica*, Casa do Livro, Lisboa, 1939; LEITE, Duarte: *Àcerca da Crónica dos Feitos de Guinee*, Bertrand, Lisboa, 1941; ZURARA, Gomes Eannes de: *Crónica dos Feitos da Guiné*, Álvaro Julio da Costa Pimpão (ed.), A. M. Teixeira & Filhos, Lisboa, 1942; COSTA PIMPÃO, Álvaro Julio da: *A Crónica dos feitos de Guinee: As minhas teses e as teses de Duarte Leite*, Ed. Coimbra, Coimbra, 1941; STERLING, Charles: "Os Painéis de S. Vicente e os seus enigmas" en *João Coutio in Memoriam*, Neogravura, Lisboa, 1971, págs. 197-237; SAMPAYO RIBEIRO, Manuel: *O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique*, Notícias, Lisboa, 1991; RUSSELL, Peter: *Prince Henry the Navigator: A life*, Yale University Press, New Heaven, 2000.

³⁵⁴ El autor de esta investigación presentó de forma inédita la posible relación de estos documentos con el la figura del pintor del manuscrito portugués 41 de la BNF en el Congreso Internacional "Nuno Gonçalves. Novas perspectivas" celebrado en Lisboa en diciembre de 2010. La misma hipótesis ampliada fue publicada en la revista científica Acta-Artis en 2013. v. DE TERA, 2013, op.cit., págs. 75-77.

- En primer lugar con un documento de 5 de noviembre de 1451 según el cual, João Gonçalves, partidario del Infante Don Pedro en la Batalla de Alfarrobeira y escriba de este, es perdonado por el nuevo rey Alfonso V.³⁵⁵ [Documento anexo núm. A.2.5.]
- En segundo lugar con la presencia documental de 18 de febrero de 1453, dato del *explicit* de París.
- En tercer lugar el 9 de marzo de 1453, dónde en un documento Gonçalves es nombrado *tabeliao general em todos nossos regnos e senhorio*.³⁵⁶ [Documento anexo núm. A.2.7.]
- En cuarto lugar con una presencia documental de 17 de diciembre de 1465 como testimonio en el acto notarial del testamento de Leonor Fernandes.³⁵⁷
- En quinto lugar con una presencia documental de 24 de junio de 1470, dato del *explicit* de la *Cronica do Conde Dom Pedro de Meneses* de la que se conservan solo copias tardías. En dicho *explicit* aparece citado como *escrivão dos livros e dos Fornos do Biscoito del rei D. Alfonso o quinto*.³⁵⁸
- Y una última presencia documental en su testamento de 24 de noviembre de 1493.³⁵⁹

³⁵⁵ *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 11, f.121v.; liv. 37, f. 45v. Transcripción publicada por VITERBO, Sousa: *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Typ. da Academia, Lisboa, 1901, pág. 58. Vease también: DIAS DINIS, António Joaquim: *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, vol. 1, Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949, pág. 305. BAQUERO MORENO, Humberto: *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*, Lourenço Marques, Coimbra, 1973, págs. 1039-1040.

³⁵⁶ *Chancelaria de D. Afonso V*, Liv 3º, fl. 24r. Documento citado y transcrito por primera vez por DIAS DINIS, 1949, op. cit., págs. 305-307.

³⁵⁷ En 1903 Sousa Viterbo cita un documento del 17 de diciembre de 1465 (Torre do Tombo, Cartorio de São Domingos de Lisboa, L. 24, f. 1) en el que aparece un *João Gonçalves pintor* con residencia en Lisboa como testimonio del acto notarial del testamento de Leonor Fernandes. VITERBO, Sousa: *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1903, pág. 87. Sousa Viterbo no transcribe el documento original y solo hace un breve resumen de él.

³⁵⁸ DIAS DINIS, 1949, op.cit., págs. 306-307; BROCAO, Maria Teresa: *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Fundação Calouste Gulbenkian – Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1997.

³⁵⁹ ANP, S. Cristovão de Lisboa, Caixa I, n.2. Documento citado y transcrito por REIS SANTOS, Luis: “Contribuições para o estudo do grande políptico de S. Vicente de Fora”, *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 177-178

Este segundo personaje sería el más importante y el que más probabilidades tendría de poder relacionarse con el pintor del Chioistro degli Aranci. El retrato del manuscrito de París tiene en la construcción del rostro semejanzas muy destacables con los rostros de algunos de los lunetos del Chioistro, sobre todo con el luneto que representa el *Milagro de la piedra pesante*. Pero la autenticidad discutida del manuscrito dentro del marco del siglo XV impiden una posible hipótesis en este sentido. Por otro lado, el pintor de Florencia pinta los frescos entre 1436 y 1438 y debemos suponer que por lo menos en aquel momento tiene ya más de 20 años, por lo que sería difícil pensar que hubiera vivido hasta 1493, dato del testamento portugués.

En resumen, pues, nos encontramos con dos personajes con el mismo nombre que efectúan tareas de alta responsabilidad dentro de la corte portuguesa entre el reinado de Fernando I y el de Alfonso V.

Todo prueba que hubo varias generaciones de Gonçalves que sirvieron en la corte portuguesa durante algunas décadas. Pero por otra parte es difícil relacionar alguno de estos personajes con el pintor de la Badia y deben entenderse, según nuestras investigaciones, como personajes distintos. Podría pensarse que el Giovanni di Consalvo que pintó en Florencia fuese un miembro de esta familia y que tuviera contactos con la corte portuguesa sobre todo con el Infante D. Pedro. Recordemos en este sentido que los célebres *Painéis de São Vicente da Fora* conservados en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa están atribuidos a otro pintor del siglo XV portugués, aunque un tanto posterior, cuyo caso se parece al de la Badia, porque realiza la obra más importante del siglo XV portugués pero su vida, obra y formación son prácticamente desconocidas. Un pintor, Nuno Gonçalves, que además comparte el apellido con el pintor de la Badia y con los personajes de los documentos que aquí se han citado. Las posibles interrelaciones entre las obras atribuidas a los dos pintores se trataran en el capítulo 4 de esta investigación.

3.2.- Portugal y el ciclo de la Badia

3.2.1.- El siglo XV portugués y el influjo nórdico

Los contactos de la dinastía portuguesa de los Avis, principalmente bajo el reinado del rey João I, pero sobre todo de su hijo el Infante Dom Pedro que fue acogido durante más de un año, entre 1425 y 1426, en la corte de Felipe el Bueno de Borgoña;³⁶⁰ pueden suponer el conocimiento de las novedades de la pintura de los primitivos flamencos de principios del siglo XV en Portugal. También la visita de Jan van Eyck en 1428³⁶¹ como acompañante de una delegación enviada por Flandes a Portugal para negociar la boda de la Infanta Isabel con Felipe el Bueno, se ha usado frecuentemente como explicación de la llegada del influjo flamenco en Portugal.³⁶² La delegación entró en Portugal a mediados de diciembre de 1428. Es difícil valorar con exactitud la posible marca que dejó el arte de Van Eyck en Portugal, ya que no conocemos si realizó allí obras o en caso afirmativo no sabemos cuales. Por otra parte, es probable que el pintor de la Badia en 1428 ya no estuviera en Portugal o que hubiera vivido solo la infancia en su país o quizás que fuera un portugués nacido en Italia, porque de saber no sabemos nada.

De la pintura portuguesa antes de 1436, año en que empiezan los trabajos del ciclo en Florencia, no conocemos prácticamente nada. Sabemos que existía allí también la pintura al fresco pero la humedad existente en el país destruyó gran parte de las obras y hasta nuestros días no ha llegado prácticamente nada. Además, la historiografía del arte del Renacimiento portugués desde sus inicios, cabe decir que bastante recientes en comparación con otros países del ámbito europeo, ha olvidado por completo la primera mitad del siglo XV y se ha concentrado sobre todo en la persona de Nuno Gonçalves y sus célebres

³⁶⁰ Véase ROGERS, Francis Millet: *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Harvard University Press, Cambridge, 1961; PAVIOT, Jacques: *Portugal et Bourgogne au XVe siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*, Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-París, 1995; SÉRVULO CORREIA, Margarida: *As viagens do Infante D. Pedro*, Gradiva, Lisboa, 2000.

³⁶¹ PUYVELDE, Leo van: "A viagem de João van Eyck, em Portugal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, XI, 1942, págs. 15-31; LEMOINE, Jean-Gabriel: "Autour du voyage de Jan van Eyck au Portugal en 1428", *Cahiers de Bordeaux*, 1954, págs. 17-26; HOWELL JOLLY, Penny: "More on the Van Eyck question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece", *Oud-Holland*, 101, 4, 1987, págs. 237-253; DE OLIVEIRA MARQUES, A.H.: "O Portugal do tempo do Infante D. Pedro visto por estrangeiros (A Embaixada Bourghinhã de 1428-29)", *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 59-78.

³⁶² Véase: BONAVOGLIA, Sara: "Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il Chiostro degli Aranci", *Arte Documento*, 12, 1998, págs. 63-71.

Painéis de São Vicente da Fora conservados en el Museu Nacional d'Arte Antiga de Lisboa. Una obra que a pesar de tener un gran influjo de la pintura flamenca, seguramente en este caso llegado a través de la Península Ibérica, tiene aún unas raíces góticas muy importantes y que distan de la frescura italianizante del ciclo de la Badia.

Por otra parte, la extensión del paisaje en el Chiostro degli Aranci resulta impactante. Una amplitud del paisaje que responde también al mundo flamenco pero por otro lado, marcada por un supuesto origen portugués del pintor. La profundidad de paisajes fluviales o casi marítimos del ciclo, principalmente en el *Milagro del falcastro*, la *Salvación de Plácido* y el *Milagro del monje resucitado*, no se pueden explicar sin el conocimiento de un país tan marcado por el mar como Portugal. No en balde la visión de una ciudad marítima presente en el *Milagro del falcastro* se ha relacionado con una posible vista de la ciudad de Lisboa.³⁶³ A pesar de poder comparar la ciudad que aparece en el luneto con otras imágenes de la ciudad de Lisboa de la época,³⁶⁴ cabe entender que en el fresco de la Badia la representación de la ciudad en el paisaje marítimo no tiene en principio un objetivo de mimesis. Probablemente se trate de una vista de la ciudad de Lisboa, pero en todo caso fruto de la imaginación o del recuerdo del pintor, entendiendo que este hacía años que no había visto la ciudad de Lisboa. Así como la composición del luneto del *Milagro del falcastro* no puede comprenderse sin el conocimiento de la pintura flamenca, tampoco puede entenderse sin el conocimiento de la geografía portuguesa.

³⁶³ Tanto Rosario Gordalina como Sara Bonavoglia han relacionado la ciudad presente en el paisaje marítimo del *Milagro del falcastro* con la ciudad de Lisboa. Concretamente Bonavoglia lo compara con la vista de la ciudad de Lisboa que aparece en la *Crónica de D. Alfonso Henriques* de Duarte de Galvão, ca. 1520, conservada en el Museu Castro de Guimarães de Cascais. v. GORDALINA, 1992-97, op. cit. y BONAVOGLIA, 1998, op. cit.

³⁶⁴ La ciudad que aparece en el luneto no solo se puede comparar con la ciudad de Lisboa de la citada *Crónica de D. Alfonso Henriques*, sino que también con imágenes más tardías. Por ejemplo, las que aparecen en los *bas de page* de los folios 8 y 9 de la *Genealogia iluminada do Infante Dom Fernando* de Simão Bening, Manuscrito Add.Ms.12531 de la British Library de Londres (datado en la primera mitad del siglo XVI) o con la vista de Lisboa que aparece en el *Civitates orbis terrarum* de Braun and Hogenberg, publicado en Colonia en 1572.

3.2.2.- El viaje europeo del Infante Dom Pedro de Portugal

Una de las hipótesis posibles sobre el origen del pintor y su llegada a Italia, es su posible presencia en la comitiva del viaje europeo del Infante D. Pedro de Portugal.³⁶⁵ Los estudios sobre el viaje europeo del Infante aseguran que este viajaba acompañado de gran cantidad de caballeros en todos los sitios a los que llegaba.³⁶⁶

El Infante Don Pedro llega a Inglaterra el 6 de septiembre de 1425³⁶⁷ desde Portugal empezando su viaje europeo. Desde allí viaja a Flandes. Entre el 22 y el 23 de diciembre de 1425³⁶⁸ entra en la ciudad de Brujas donde permanecerá más de un año. Continúa después el viaje pasando por Alemania donde visita Colonia el 24 de febrero de 1426 y Nuremberg el 17 de marzo, desde donde llegará a Viena el 23 de marzo. Entre finales de 1426 y febrero de 1428 está en Hungría, la estancia más larga de todas las de su viaje.³⁶⁹

Finalmente, entre marzo y abril del mismo año, 1428, llega a Venecia. De Venecia pasará rápidamente por Padua³⁷⁰ y Bolonia, entrando en Florencia el 25 de abril de 1428. Allí estará casi un mes, poco tiempo, pero le servirá para contactar con algunos de los más destacados personajes del humanismo florentino.³⁷¹ No en balde Ambrogio Traversari le dedicará una de sus

³⁶⁵ Rosario Gordalina apuntó en su doctorado la posibilidad de que el pintor hubiera viajado con el Infante Dom Pedro, pero de regreso a Portugal el 1428, con lo cual sugiere que el pintor ya estaba en Italia antes. Gordalina supone un regreso a Portugal del pintor ya que esto confirmaría un posible encuentro del pintor con Jan van Eyck. "[...] *Si concretizzerebbe in tal modo il tanto congeturato incontro fra Consalvo e Jan van Eyck.* [...]" GORDALINA, 1992-1997, op. cit., v. 1, pág. 113.

³⁶⁶ Véase los estudios de ROGERS, 1961, op. cit.; PAVIOT, 1995, op. cit.; SÉRVULO CORREIA, 2000, op. cit.

³⁶⁷ Según documentación presentada por Jacques Paviot (PAVIOT, 1995, op. cit., pág. 29) llega el 6 de septiembre. Francis Millet Rogers (ROGERS, 1961, op. cit.) había propuesto el 26 de septiembre sin documentarlo.

³⁶⁸ Todas las dataciones restantes son las propuestas por Rogers.

³⁶⁹ DOMINGOS, Mauricio: "O Infante D. Pedro na Áustria-Hungria", *Brotéria*, 68, 1959, págs. 17-37; RÁKÓCZI, István: "O Eco das Sete Partidas na Hungria tripartida", *La Découverte, Le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*, París, mayo de 1988, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, París, 1990, págs. 319-331; RÁKÓCZI, István: "A estada do Infante D. Pedro em terras húngaras e na corte do Imperador Segismundo", *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 79-93.

³⁷⁰ FARIA, Francisco Leite de: *A visita do Infante Dom Pedro a Pádua e algumas edições do folheto que descreve as suas imaginárias viagens*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1964.

³⁷¹ BATTELLI, Guido: "O Infante Dom Pedro, Duque de Coimbra, em Florença", *Portucale*, XIII, 76-77, 1940, págs. 153-154.

traducciones,³⁷² un hecho muy relevante que liga de alguna manera el viaje del Infante y una de las personas vinculadas al ciclo mural, Traversari. El Infante iría después a Roma desde donde viajaría hacia Barcelona para emprender la etapa española del viaje.

Sería probable que el pintor hubiera viajado en la comitiva, habiendo conocido las innovaciones pictóricas que se producían alrededor de la corte de Borgoña durante el largo tiempo que el Infante estuvo en Flandes. Una teoría que permitiría entender la presencia en el ciclo de recursos pictóricos propios del Flandes de las primeras décadas del siglo XV. Recursos que no puede entenderse sin un conocimiento directo de la pintura flamenca, materializado en una obligada estancia en Flandes

Pero uno de los puntos que habrían podido ser más importantes para el pintor durante el viaje del Infante D. Pedro, sería la larga estancia en Hungría. Allí en aquellos mismos años estaba el pintor Masolino. Masolino había viajado a Hungría llamado por Pippo Spano³⁷³ y estuvo allí varios años. El pintor habría partido de Florencia el 1 de septiembre de 1425,³⁷⁴ pero la fecha de su vuelta a la ciudad es inconcreta aunque se sitúa alrededor de mayo de 1428.³⁷⁵ Sabemos por lo tanto que Masolino trabajó

³⁷² Se trata de la dedicatoria de su traducción del *De Providentia Dei* de Juan Crisóstomo. *Joannis Chrysostomi Opera varia*, Pluteo 19.25, c. 71r, primera mitad del siglo XV, Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. Existe una transcripción en BATTELLI, Guido: "Una dedica inedita di Ambrogio Traversari all'Infante Don Pedro di Portogallo", *Rinascita*, 2, 1939, págs. 613-616.

³⁷³ Filippo Buondelmonti degli Scolari, llamado Pippo Spano, fue un condotiero italiano que trabajó al servicio del emperador Sigismundo en Hungría, donde murió en 1426. Combatió los turcos y conquistó Bosnia y Serbia, así como capitaneó otras batallas. v. POGGIO BRACCIOLINI, Jacopo di: "Vita di Messer Filippo Scolari cittadino fiorentino per soprannome chiamato Spano", *Archivio Storico Italiano*, IV, 1843, págs. 163-184; VAYER, Lajos: "Contributo all'iconografia di Filippo Scolari – Pippo Spano", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Florencia, 1984, págs. 309-318; HATEGAN, Ioan: *Filippo Scolari. Un condotier italian pe meleaguri dunărene*, Editura Mirton, Timișoara, 1997; PRAJDA, Katalin: "The Florentine Scolari Family at the Court of Sigismund of Luxemburg in Buda", *Journal of Early Modern History*, 14, 2010, págs. 513-533.

³⁷⁴ La fecha surge del documento: ASFL, Monte 3852, fol. 437r. Dicho documento fue citado por primera vez por Ugo Procacci: PROCACCI, Ugo: "Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428", *Rivista d'Arte*, 28, 1953, págs. 36-37. Véase el documento transcrito por Anthony Molho: MOLHO, Anthony: "The Brancacci Chapel: Studies in its Iconography and History", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, págs. 93-94. En el documento, datado en 20 de julio de 1427, Filippo di Simone Capponi hace de testimonio de los trabajos realizados por Masolino en Hungría, aunque no los describe ni especifica.

³⁷⁵ Procacci propuso julio de 1427 como fecha de regreso de Masolino a Florencia. Aunque Molho aportó un documento (Monte 3145, fol. 38r.) que evidencia que el pintor no habría vuelto a Florencia hasta al menos el 11 de mayo de 1428. Otro documento del 18 de mayo de 1428 aportado por Richard Fremantle da mayor sustento a la cronología

para Spano en Hungría como pintor, aunque no conocemos las posibles obras que allí realizó.³⁷⁶ A tenor de la cronología, el Infante D. Pedro y sus acompañantes habrían coincidido con Masolino en Hungría entre finales de 1426 y febrero de 1428.³⁷⁷ Un hecho que ayudaría a comprender con mayor precisión la formación masacciana del pintor del ciclo de la Badia. Ciertamente el paisaje fluvial del Bautismo de Cristo que pintó Masolino en su ciclo mural de la Collegiata de Castiglione Olona³⁷⁸ y el paisaje fluvial³⁷⁹ que pintó en el mismo momento en el palacio del cardenal Branda Castiglione son comparables con el fresco del Milagro del falcastro de la Badia. Las dos soluciones pictóricas son muy parecidas en cuanto a la concepción del paisaje y del espacio.

Por otra parte, el pintor de la Badia habría visto ya al final del viaje los frescos que Giusto de' Menabuoi pintó en el baptisterio de Padua, sobre todo el fresco de la *Cena en Emaus*, referencia para el fresco del *Milagro del pan envenenado* de la Badia. Un pintor que quizás ya cansado o enfermo del largo viaje y/o interesado por la nueva pintura florentina, al encontrar albergue en la

de Molho, también aceptada por Miklós Boskovits. v. FREMANTLE, Richard: "Some new Masolino documents", *The Burlington Magazine*, 1975, págs. 658-659; BOSKOVITS, Miklós: "Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo", *Arte Cristiana*, 75, 1987, pág. 64, n. 42.

³⁷⁶ Existe un último estudio hecho en Hungría según el cual Masolino habría trabajado en Hungría, a la vez que para Pippo Spano, para la familia Melanesi, una familia florentina que residía en aquel país. Los hermanos Melanesi, Tommaso y Simone, pagarían 133 florines a Masolino por trabajos realizados en Hungría. Un tercer hermano, Giovanni Melanesi, fue obispo de la ciudad de Várad, donde Masolino habría podido trabajar. v. ARANY, Krisztina: "Siker és kudarc. Két firenzei kereskedőcsalád, a Melanesi-k és Corsini-k Budán Luxemburgi Zsigmond uralkodása (1387-1437) alatt", *Századok*, 141, 2007, págs. 943-966; ARANY, Krisztina: "Success and Failure. Two Florentine Merchant Families in Buda during the reign of King Sigismund (1387-1437)", *Annual of Medieval Studies at CEU*, 12, 2006, págs. 101-123.

³⁷⁷ Se podría pensar además en la posibilidad, nunca propuesta por los historiadores, de que Masolino hubiera vuelto junto con la comitiva del Infante portugués que entró en Florencia el 25 de abril de 1428. Un dato que encajaría a la perfección con los primeros documentos que testifican la actividad de Masolino en mayo del mismo año y que permitiría entender su actividad posterior.

³⁷⁸ El ciclo mural de Masolino en la Collegiata de Castiglione Olona, encargado por el cardenal Branda Castiglione, un cardenal que había estado también en Hungría junto a Masolino y a Pippo Spano, tendría a la vez muchas referencias a la historia húngara del siglo XV. v. BANFI, Florio: "Una scena del Rinascimento ungherese in un affresco del Battistero di Castiglione Olona", *Corvina*, 1935, págs. 61-85.

³⁷⁹ El fresco del palacio del cardenal Branda Castiglione que representa un amplio paisaje fluvial con montañas y ciudades, podría formar parte de la herencia visual de la estancia de Masolino en Hungría, según una propuesta que lo identifica con una vista de la ciudad de Veszprem. HORVÁTH, Enrico: "Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d'Olona. Contributi al problema di Masolino", *Corvina*, 1926, págs. 47-70.

Badia -donde también se albergó el Infante durante el tiempo que estuvo en Florencia- bajo la protección de un abad portugués y de otros monjes de igual origen, decidiera quedarse ahí un tiempo. Una teoría que podrían confirmar los propios documentos del *Libro Giornale B*. Las últimas dos anotaciones referentes al pintor Consalvo hablan de una cantidad de dinero que este habría dejado a los monjes en julio de 1438,³⁸⁰ antes de partir, y que, según dice el documento, el pintor guardaba en nombre de Nuno Fernaldis, el correo del Infante D. Pedro.

Un dinero que en febrero del año siguiente los monjes hacían llegar a Fernaldis a través de banqueros florentinos.³⁸¹ Un hecho que prueba un estrecho lazo del pintor con el Infante y que ayudaría a sustentar su posible participación en el viaje europeo de este. Una posibilidad que daría sentido a la interpretación de los frescos del Chiostro degli Aranci y de su amplia visión europea. Una visión europea que de los albores de la pintura flamenca, pasando por la pintura de Konrad Witz, hacía el arte de Masolino y Masaccio, llegaría a la pintura lumínica de la Florencia posmasacciana.³⁸² El pintor, pues, estaría en Italia a partir de abril de 1428, después de la llegada con D. Pedro. Un tiempo suficiente para aprender las novedades de la pintura florentina que son la base de sus frescos. Sin una estancia prolongada como la que se propone aquí, sería difícil entender el ciclo mural, ya que es imposible concebir que un pintor pudiera aprender la *maniera* florentina en un año o dos.

³⁸⁰ “Da Nuno Fernaldis choriere (cancellato “del Re di P.) d’Infante Don Petro, dobre 6, le quali avemo per lui da Giovanni Cholsalvo dipintore, le quali disse gli aveva dato a serbo. Rechò e’ detto”. ASF, Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, Tomo I, 8-VII-1438, f. 174v.

³⁸¹ “A Nuno di Fernaldo di Portoghallo, dobre 6, per lui Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portoghallo; i quali rimetemo per le mani d’Adouardo Giachinotti e Compangni banchieri, in Francesco Giuntini e Compangni di Portoghallo, e a detti Adouardo e Compangni gli demo chontanti in Firenze. Portò don Biagio nostro monacho”. ASF, Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese, 78, n. 1, *Libro Giornale B*, Tomo I, 5-II-1439, f. 220v.

³⁸² Una visión europea que ya intuyó Roberto Longhi en 1952 “[...] In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel’ 44; mentre l’unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent’anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello [...]”. LONGHI, 1952, op. cit., pág. 34.



VI.- Contextualización del ciclo mural del Chiostro degli Aranci

1.- La pintura florentina posmasacciana y el ciclo mural

1.1.- Consideraciones preliminares: De Masaccio a la *pittura di luce*

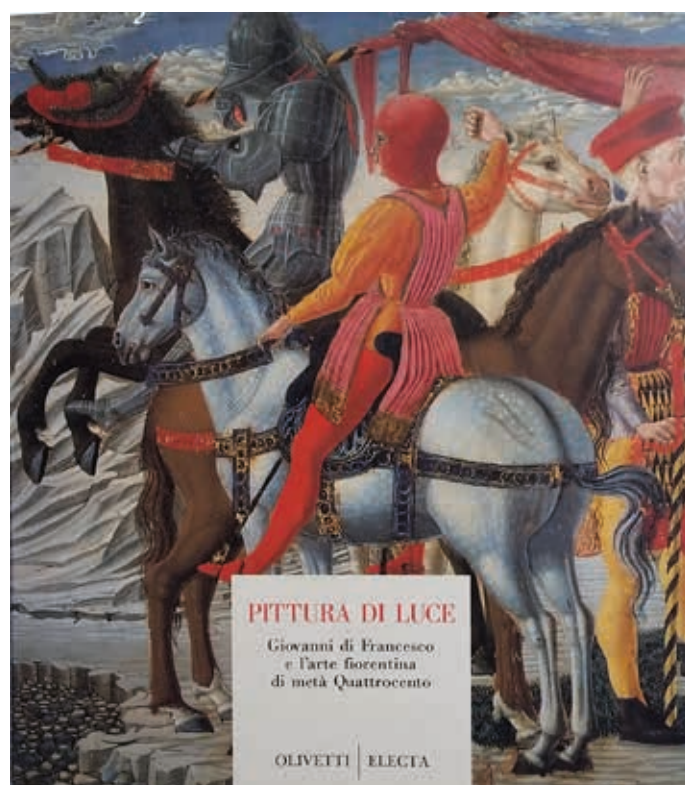
Según los documentos que se conocen del *Libro Giornale B*, los diez primeros lunetos del ciclo del Chiostro degli Aranci fueron pintados entre mayo de 1436 y julio de 1438. Dicha datación enmarca el ciclo en un momento muy concreto de la evolución pictórica en Florencia. Como ya se ha apuntado en este sentido, Roberto Longhi, sin conocer la documentación, fue uno de los primeros en señalar que el ciclo mural debía ser entendido como una pieza clave para el estudio de un periodo de la pintura florentina que nace con Masaccio y sus innovaciones pictóricas en la capilla Brancacci.³⁸³ Un periodo muy relevante para poder entender el desarrollo evolutivo de la pintura del Renacimiento y comprenderlo como un proceso y no como una secuencia de artistas célebres.

La frase de Longhi además advertía claramente de lo fundamental del ciclo, su representatividad como casi único ejemplo, en pintura mural, de este corto período que empezó con la muerte de Masaccio y continuó con las primeras manifestaciones artísticas de Piero della Francesca, aunque es difícil perfilar un ámbito cronológico muy preciso. La pérdida de muchas de las obras fundamentales de este periodo, principalmente el ciclo mural de la iglesia florentina de Sant'Egidio, el ciclo mural de Paolo Uccello en el claustro del convento de Santa Maria degli Angeli en Florencia y el ciclo mural de Alesso Baldovinetti en la capilla Gianfigliuzzi de la iglesia de Santa Trinita en la misma ciudad; dota al ciclo mural del Chiostro degli Aranci de un valor altísimo como testimonio de una época en cierto modo “perdida” y cabe decir que seguramente, de haberse conservado los citados ciclos, este último quedaría seguramente en segundo plano, pero este no es el caso.

Por otro lado, el periodo *posmasacciano* intuido por Longhi en 1952, fue objeto de un primer estudio preciso con motivo de una exposición instalada en la Casa Buonarroti de Florencia en el año 1990 y comisariada por Luciano Bellosi.³⁸⁴ Bellosi bautiza en este momento la producción pictórica del periodo

³⁸³ “[...] *il più importante che resti a Firenze del decennio seguente alla morte di Masaccio* [...]” LONGHI, Roberto: “Il Maestro di Pratovecchio”, *Paragone*, 35, 1952, págs. 34-35.

³⁸⁴ BELLOSI, Luciano: *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, cat. exp., Casa Buonarroti, Florencia, 16 de mayo – 20 de agosto de 1990, Olivetti – Electa, Milán, 1990.



BELLOSI, Luciano: *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, cat. exp., Casa Buonarroti, Florencia, 16 de mayo – 20 de agosto de 1990, Olivetti – Electa, Milán, 1990.

con el nombre de *pittura di luce*,³⁸⁵ un apodo muy descriptivo que resulta excelente por el hecho de que la luz y el color, su utilización y su presencia, son la característica principal del arte surgido después de Masaccio. A pesar del mérito de la exposición y su catalogo como uno de los primeros estudios sobre este periodo “perdido”, Bellosi ignoró por completo el ciclo de la Badia Fiorentina, un hecho que sorprende precisamente por la importancia que este tiene en la evolución de la que él llama *pittura di luce*. Dos años más tarde, en 1992, para celebrar el quinto centenario de la muerte en 1492 de Piero della Francesca, el mismo Luciano Bellosi comisionó una exposición sobre el periodo formativo de Piero en Florencia.³⁸⁶ La exposición ubicada en los Uffizi sirvió para ubicar por primera vez en un ámbito museístico el ciclo del Chiostro degli Aranci, sin tener en cuenta las exposiciones realizadas posteriormente a su separación del muro, junto a otras obras del mismo período permitiendo demostrar la relevancia del ciclo como introductor del influjo flamenco en la pintura florentina de los tempranos años 30-40 del siglo XV. De esta manera, Bellosi subsanaba el error de no haber incluido el ciclo en la exposición de la *Pittura di Luce*.

En conclusión, el término acuñado por Bellosi, *Pittura di Luce*, puede considerarse aún vigente y adecuado para referirse a un periodo de la pintura florentina que va desde 1428, año de la muerte de Masaccio, hasta los años 70 del siglo XV, período de madurez de Piero della Francesca y a la vez período final de uno de los representantes de la *pittura di luce*, Alesso Baldovinetti, que incia en 1471 su última gran obra, la capilla Gianfigliuzzi de Santa Trinita. Según lo expuesto por Bellosi en las dos citadas exposiciones, la *pittura di luce* tiene como principales exponentes a varios artistas que trabajan o se forman durante estos años en Florencia: Giovanni di Francesco, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Francesco Pesellino, Fra Carnevale, Andrea del Castagno, Maso Finiguerra, Alesso Baldovinetti, Giovanni di Piamonte, Andrea del Verrocchio, Maestro di Pratovecchio, Domenico di Bartolo, Piero della Francesca y Giovanni di Consalvo.

³⁸⁵ Véase: ROWLEY, Neville: “Pittura di luce: genèse d’une notion”, *Studiolo*, 5, 2007, págs. 227-248 y Rowley, Neville: *Pittura di luce: la manière claire dans la peinture du Quattrocento*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, París, 2010.

³⁸⁶ BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Uffizi, Florencia, 27 de septiembre de 1992 – 10 de enero de 1993, Marsilio, Venecia, 1992. En la muestra se expuso el luneto del Chiostro degli Aranci que representa el Milagro del falcastro.

Partiendo de estas premisas, entendemos que hasta 1428 habían coexistido dos principales tendencias artísticas en la ciudad: el gótico, representado por Lorenzo Monaco, y el nuevo arte que partía de Masaccio. Lorenzo, el monje de Santa Maria degli Angeli, pintaba la Capilla Bartolini Salimbeni en Santa Trinità durante los años 1420 a 1425,³⁸⁷ su obra magna, cuyos frescos destilan aún el aire del Trecento de raíz gaddiana. En aquellos mismos años, Masaccio pintaba los frescos de la Capilla Brancacci.³⁸⁸ Durante los escasos seis años que el pintor trabajó en la Capilla Brancacci del Carmine, aunque no pudo terminar la decoración completa del ciclo, transformó la pintura de tal modo que los frescos se convertirían en la base del arte que florecería en los años siguientes, algo que Vasari describió como una escuela para los artistas, un nuevo modelo artístico para el mundo.³⁸⁹ Es un hecho contrastado que lo descrito por Vasari es verdad, a partir de 1428 la capilla Brancacci trasciende su propia función sacra y se convierte en lugar de peregrinación y aprendizaje de todos los artistas, que durante siglos continuaran admirando y copiando el modelo masacciano. Se conservan dibujos realizados sobre los frescos de la capilla Brancacci por artistas de todas la épocas, mayoritariamente como ejercicio de aprendizaje, entre los cuales los más conocidos son los del joven Miguel Ángel.

A la muerte del pintor, la fuerza de la forma y de la luz de sus composiciones emprendieron un camino evolutivo de mano de varios pintores que desenvolverían dichos recursos hasta la perfección, en la corriente llamada

³⁸⁷ V. EISENBERG, Marvin: *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton, 1989; BENT, George R.: *Monastic Art in Lorenzo Monaco's Florence: Painting and Patronage in Santa Maria degli Angeli, 1300-1415*, The Edwin Mellen Press, Nueva York, 2006.

³⁸⁸ Masaccio pintó entre 1423 y 1428, año de su muerte, en la Capilla Brancacci de la iglesia florentina del Carmine. V. BECK, James; CORTI, Gino: *Masaccio. The documents*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, J. J. Augustin, Nueva York, 1978; BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella: *La Cappella Brancacci*, Olivetti-Electa, Milán, 1990; JOANNIDES, Paul: *Masaccio and Masolino: A complete catalogue*, Phaidon, Londres, 1992; BELLOSI, Luciano: *Masaccio e le origini del Rinascimento*, cat. exp., Casa di Masaccio, San Giovanni Valdarno, 22 de septiembre – 21 de diciembre de 2002, Skira, Milán, 2002; ECKSTEIN, Nicholas A.: *The Brancacci Chapel: form, function and setting: acts of an international conference*, Villa I Tatti, 2003, Leo S. Olschki, Florencia, 2007.

³⁸⁹ “[...] E che questo sia il vero, tutti i più celebrati scultori e pittori che sono stati da lui in qua, esercitandosi e studiando in questa cappella sono divenuti eccellenti e chiari [...] Et insomma tutti coloro che hanno cercato imparare quella arte sono andati a imparare sempre a questa cappella, et apprendere i precetti e le regole del far bene da le figure di Masaccio. E se io non ho nominati molti forestieri e molti fiorentini che sono iti a studiare a detta cappella, basti che dove corrono i capi dell'arte, quivi ancora concorrono le membra. [...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, vol. 3, págs. 131-132 (Edición Torrentiniana, 1550).

pittura di luce.³⁹⁰ Es en este punto concreto en el que cabe entender el ciclo del Chiostro degli Aranci. Un ciclo que no quedó al margen del fluir lumínico de la joven pintura de Fra Angelico o Paolo Uccello y que debería entenderse dentro de esta corriente artística que siguiendo el arte de Masaccio y perfeccionando sus resultados pictóricos llevó la pintura florentina hacia al pleno Renacimiento.

A través del análisis de los frescos se llega a la conclusión que el pintor del ciclo tomó de Masaccio sobre todo las soluciones compositivas, el trabajo de la luz, el uso de la sombra como elemento pictórico y el trabajo del color. Ya en el primer luneto del claustro (san Benito deja su ciudad natal) se intuye la influencia compositiva de Masaccio con la introducción de un joven personaje que divide la composición. Un personaje que recuerda claramente la figura del recaudador de impuestos del *Tributo de la Moneda* de la capilla Brancacci de Masaccio. En el fresco del Chiostro degli Aranci, a través de la luz que procede de la derecha, el pintor moldea el delicado fardo de libros que lleva el joven personaje, dándole una profundidad y un volumen que también se reproducen en la figura que los lleva. Una solución que se aleja del volumen compacto de Masaccio, consiguiendo un resultado más libre y cercano a los resultados de la *pittura di luce*.

Por otro lado, la influencia compositiva de Masaccio se manifiesta sobre todo en uno de los frescos más célebres del claustro, el *Milagro del falcastro*. El esquema narrativo del fresco de la Badia toma, otra vez, como modelo la narración compositiva utilizada por Masaccio en el *Tributo de la Moneda* de la capilla Brancacci. En esta, en presencia del recaudador de impuestos, Cristo indicaba a Pedro la dirección del lago y este remarcaba el gesto señalando también al lago, en el que aparecía el mismo Pedro sacando el dinero de la boca del pez. Del mismo modo, en el Chiostro degli Aranci, el godo indica la dirección de lo sucedido siguiendo el gesto de san Benito, que a la vez es repetido por un monje detrás del santo, mientras que el extenso mango de madera que lleva el godo acaba de acentuar la dirección del gesto general hacia el centro de la composición. El largo bastón de la mano del godo confluye formando una uve con el otro mango que sostiene Benito. De este modo el movimiento pasa de un lado al otro de la composición a través de los gestos, cerrándola de un modo aún más perfecto que Masaccio. Así, como pasa con el fresco del *Milagro del vino envenenado* o con el fresco del *Milagro del pan envenenado* la composición se concentra en el objeto central del milagro, aumentando de esta forma la tensión dramática de la narración, y centrándola en el momento capital de la *Storia*.

³⁹⁰ Bellosi sobre la *pittura di luce*: "[...] È il superamento della pittura estremamente concentrata e densa di Masaccio per una visione più distesa e ottimistica, in cui i colori si imperlano di luce e la prospettiva diventa uno spettacolo per gli occhi [...]" BELLOSI, 1990, op. cit., pág. 12.

Otro elemento de raíz masacciana en el Chiostro degli Aranci es el recurso de la sombra. Este aparece repetidamente y constituye uno de los elementos más característicos del ciclo mural. Pero a pesar de que el uso de la sombra en el ciclo tiene raíces masaccianas, trasciende en muchos momentos, lo hecho por Masaccio, evidenciando a la vez un conocimiento de las nuevas soluciones pictóricas del mundo flamenco.

En relación a esto, la principal característica del ciclo mural es el trabajo de la luz, cualidad propia de la llamada *pittura di luce*. Los rostros y cuerpos suaves que forman su volumen mediante la luz y el color, propios del arte de Fra Angelico a la vez que de Paolo Uccello y que culminan en el políptico de Santa Lucia dei Magnoli de Domenico Veneziano, los encontramos también en la mayoría de las escenas del ciclo de la Badia Fiorentina.

Como se ha dicho la pintura del joven personaje en el primer luneto es un ejemplo de la influencia de la nueva pintura lumínica en el claustro. También encontramos un ejemplo de esta pintura lumínica en el segundo luneto. El trabajo de los vestidos a través de la luz recuerda otra vez al cobrador de impuestos del *Tributo* de Masaccio, pero sin lugar a dudas son comparables también con el volumen y el color de los dos personajes pequeños de espaldas que aparecen en la *Presentación de la Virgen al Templo* (1434-36) del ciclo de Paolo Uccello en la catedral de Prato.³⁹¹ Por otro lado, es en el tercer luneto del ciclo donde el influjo de la *pittura di luce* se manifiesta con más fuerza que en cualquier otro. El trabajo de la luz, del color y de la forma en este fragmento narrativo es sorprendente e insólito, superando el trabajo realizado en las escenas anteriores. El rostro de san Benito, con un cierto toque angelical y un tanto femenino, no solo nos lleva hacia la obra de Fra Angelico, sino que se trata de una tipología de rostro recurrente. Un semblante propio de la Virgen en las anunciaciones a la Virgen de Fra Angelico, pero que aparece repetido casi como un icono en otras obras como por ejemplo en el ciclo de Paolo Uccello en Prato, en la Pala de Santa Lucia dei Magnoli de Domenico Veneziano³⁹² o en el ciclo

³⁹¹ V. PADOA RIZZO, Anna: *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Claudio Martini, Prato, 1997.

³⁹² Domenico Veneziano, mientras pintaba el ciclo de la capilla mayor de Sant'Egidio, pintó para la pequeña iglesia florentina de Santa Lucia dei Magnoli una tabla de gran formato con predela incluida, que tiene una cronología ca. 1440. La tabla representa la *Virgen con el Niño, san Francisco, san Juan Bautista, san Zanobi y santa Lucía* y se conserva en la actualidad en la Galleria degli Uffizi. Su predela original fue dividida y sus partes se conservan en la National Gallery de Washington, en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y en la Gemäldegalerie de Berlín. V. SALMI, 1936, op.cit.; WOHL, Hellmut: *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Phaidon Press, Oxford, 1980; BELLOSI, 1992, op.cit.

mural del mismo Uccello en el claustro de San Miniato al Monte.³⁹³ Pero a parte de los citados elementos de influencia florentina, hay en el ciclo otro elemento que demuestra el conocimiento de las innovaciones pictóricas florentinas de la época, el uso de la perspectiva centralizada en el luneto del *Milagro del pan envenenado*.

La escena se enmarca en una gran habitación en perspectiva emulando en la composición de la mesa y la disposición de los monjes alrededor con san Benito al centro, la iconografía de la santa Cena. El insólito interior en el que el pintor decidió incluir la escena que representa el momento culminante del milagro, no tiene parangón en el arte florentino. Por vez primera en el ciclo, el hombre y el espacio interior son representados juntos siguiendo una proporción racional. El pintor centra la tensión dramática de la escena en un solo objeto, el objeto a través del cual se produce el milagro, el pan envenenado. El pan, que Benito había tirado al suelo, es el centro de la composición, sobre el que reposa la atención de los monjes y el gesto del santo.

Es prácticamente imposible encontrar modelos en el mundo florentino para la composición de la escena, pero el uso de la perspectiva remite indudablemente a Paolo Uccello. Uccello era en aquel momento uno de los mejores conocedores del nuevo uso de la perspectiva brunelleschiana.³⁹⁴

³⁹³ Paolo Uccello pintó los muros de la galería superior del claustro del monasterio de San Miniato al Monte de Florencia con historias de la vida de los eremitas. El ciclo es hoy fragmentario y se encuentra muy deteriorado, lo que dificulta la lectura de las escenas, a parte de que faltan algunas que se perdieron. La cronología del ciclo es de difícil acuerdo, aunque es claramente posterior al ciclo del *Chiostro degli Aranci*. Borsi (1993) data el ciclo entre 1447 y 1454. v. MARAGONI, Matteo: "Gli affreschi di Paolo Uccello a San Miniato al Monte a Firenze", *Rivista d'Arte*, XII, 3, 1930, págs. 403-417; SAALMAN, Howard: "Paolo Uccello at San Miniato", *The Burlington Magazine*, 106, 741, 1964, págs. 558-563; GURRIERI, Francesco: "Il Chiostro di San Miniato al Monte", *Antichità Viva*, VIII, 4, 1969, págs. 49-58; GURRIERI, Francesco; BERTI, Luciano; LEONARDI, Claudio: *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Giunti, Florencia, 1980; BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993.

³⁹⁴ Paolo Uccello fue el principal conocedor de la perspectiva de raíz brunelleschiana que en aquel momento aún estaba en fase de experimentación. Uno de los ejemplos de su dominio de la construcción prospectica es la sinopia del luneto de la Natividad que pintó en el claustro de la iglesia de San Martino alla Scala de Florencia, que apareció al separar el fresco –muy deteriorado–. Tanto el fresco como la sinopia se conservan hoy en los depósitos de la Soprintendenza. El dominio de la perspectiva de Uccello se intuye también en algunas de sus obras más importantes, como el diluvio universal del Chiostro Verde. Seguramente si pudiéramos ver los frescos del ciclo sobre la vida de san Benito, hoy desaparecido, que Uccello pintó en el *chiostro* del monasterio florentino de Santa Maria degli Angeli, entenderíamos mejor el luneto del pan envenenado del *Chiostro degli Aranci*. Ya que cabe la probabilidad que dicha escena también formase parte del ciclo de Uccello. v. PARRONCHI, Alessandro: "Paolo Uccello segnalato per la prospettiva e animalì", *Michelangelo: Trimestrale arti, lettere, cultura, attualità*, 34, 1981, págs. 25-36; VOLPE, Carlo: "Paolo Uccello a Bologna", *Paragone*, XXXI, 365, julio, 1980, págs. 3-28; BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993.

Es posible que el pintor del ciclo fuera ayudado por Uccello o por algún otro maestro florentino para la elaboración previa de la escena. Pero no es aceptable la teoría de Laurence B. Kanter³⁹⁵ según la que el fresco sería de Battista di Biagio Sanguini y la sinopia de Fra Angelico, ya que tanto en el fresco como en la sinopia se observan elementos³⁹⁶ que forman parte del universo pictórico de las anteriores escenas del ciclo de la Badia y que no se entienden fuera del contexto pictórico que atraviesa el ciclo de una escena a otra.

Puede concluirse pues que el ciclo mural tiene una clara raíz florentina de origen masacciano, que a la vez participa de las innovaciones pictóricas del círculo de la *pittura di luce*, que es la base sobre la que se sostienen los frescos. Aunque cabe estudiar por otra parte los muchos influjos no florentinos que aparecen a lo largo de los lunetos.

³⁹⁵ KANTER, Laurence B.: "Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella" en Kanter – Palladino: *Fra Angelico*, Yale University Press, New Heaven, 2005, págs. 291-297.

³⁹⁶ El trabajo de la luz y del volumen no puede separarse del resto de lunetos, así como el gusto para los detalles. Sobre todo el cuchillo de clara raíz flamenca que sostiene uno de los monjes que encontramos también en otro de los lunetos, el Retiro a Subiaco.

1.2.- Fra Angelico, su taller y el ciclo del Chiostro degli Aranci

Como se ha descrito en el capítulo IV.2 el pintor del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, antes de empezar el ciclo en 1436 estuvo, según la documentación que se conoce, durante algunos meses de 1435 –almenos entre enero y mayo– en el convento de Fiesole. En el primer documento aparece como testimonio junto a Zanobi Strozzi, Battista di Biagio Sanguigni y el propio Fra Angelico. Ciertamente, el convento de Fiesole durante aquellos años, principalmente entre 1420-1435, era la sede central del taller de Fra Angelico y el lugar donde este formó su taller y desarrolló su pintura lumínica que después le abriría las puertas de Roma.³⁹⁷

El taller de Fiesole entorno a 1418-1438

Fra Angelico, nace entorno al año 1400³⁹⁸ con el nombre de Guido di Pietro en Vicchio di Mugello. En 1417 se asocia con el miniador Battista di Biagio Sanguigni (1393-1451),³⁹⁹ con el que formará el taller de Fiesole. Al año siguiente, 1418, tomará sus votos en el convento de San Domenico de Fiesole donde establecerá su taller junto a Sanguigni hasta 1435-38 aproximadamente. En 1436 será ordenado vicario del mismo convento. Entre 1418-38 Fiesole es prácticamente el taller más activo de Florencia en el que se crea lo que se llamará *pittura di luce*. Sobre todo a partir de 1430, momento en que tras la muerte de los tres máximos exponentes de la pintura florentina de los últimos años, Lorenzo Monaco († 1425), Gentile da Fabriano († 1427) y Masaccio († 1428); el taller de Fra Angelico empieza a ser uno de los más solicitados de la ciudad.

³⁹⁷ El principal estudio sobre el taller de San Domenico de Fiesole, nunca aún superado o ampliado, es el de Paul J. Cardile: CARDILE, Paul Julius: *Fra Angelico and his workshop at San Domenico (1420-1435): The Development of his Style and the Formation of his Workshop*, tesis doctoral, dir. Charles Seymour Jr., Yale University, Yale, 1976. Hoy en día Cardile, nacido en 1948, se dedica a la valoración de obras de arte para coleccionistas y instituciones.

³⁹⁸ La crítica sitúa actualmente el nacimiento del pintor alrededor del citado año, aunque no se tienen evidencias documentales al respecto. v. AHL, Diane Cole: *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2 v., tesis doctoral, University of Virginia, Charlottesville, 1977; KANTER-PALLADINO, 2005, op.cit.; AHL, Diane Cohle: *Fra Angelico*, Phaidon Press, Londres, 2008; ZUCCARI, Alessandro; DE SIMONE, Gerardo: *Beato Angelico: l'Alba del Rinascimento*, cat. exp., Musei Capitolini, Roma, 08 de abril – 5 de julio de 2009, Skira, Milán, 2009; DAMIANI, Giovanna; SAINTE FARE GARNOT, Nicolas: *Fra Angelico et les Maîtres de la Lumière*, cat. exp., Musée Jacquemart-André, París, 23 de septiembre de 2011 – 16 de enero de 2012, Fonds Mercator, Bruselas, 2011.

³⁹⁹ Battista di Biagio' Sanguigni (1393-1451), considerado por los historiadores hoy como la misma persona que el Maestro de 1419, era uno de los más destacados discípulos de Lorenzo Monaco con el que había aprendido en el grande *scriptorium* del convento florentino de Santa Maria degli Angeli. Con su incorporación al taller de Fra Angelico aportará sobre todo su dominio del arte de la iluminación de manuscritos que será crucial para los grandes encargos que el taller recibirá para iluminar los corales del convento de San Marco.

En el taller se formarán principalmente Zanobi Strozzi (1412-1468), Domenico di Michelino, el principal discípulo de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, y al parecer Giovanni di Consalvo. A parte de estos nombres principales, seguramente hubo una infinidad de discípulos⁴⁰⁰ y aprendices en el taller que aún deben emerger de la documentación poco estudiada, ya que a pesar de ser uno de los más destacados pintores de la Florencia posmasacciana, Fra Angelico carece aún de un estudio transversal y sólido sobre toda su obra y principalmente sobre este período de formación del taller. No existe aún una monografía con un catálogo completo de todas las obras de Fra Angelico y de las de sus discípulos, a pesar de que anualmente se escriben muchos artículos sobre el tema, que permita entender toda la estructura del taller.

El problema principal que cirunda al estudio del taller de Fiesole y en el que más se han concentrado los investigadores es en la dificultad de separar las obras de un pintor y de otro, a la vez que distinguir las manos de cada uno en las obras de taller. La creación de un estilo común o de taller por parte de Fra Angelico dificulta la tarea. Durante los años 20-30 Fra Angelico recibe un gran número de encargos para decorar las iglesias de la ciudad, principalmente con retablos, así como para iluminar los corales de San Marco como se ha dicho. En lo que se refiere a estos últimos, son muchos los estudios y exposiciones hechos sobre el tema, aunque la atribución y distinción de manos en ellos continua siendo una tarea de difícil precisión. En estos, las atribuciones siempre giran alrededor de los mismos tres nombres: el del propio maestro Fra Angelico, el de Sanguigni y el de su discípulo Strozzi.⁴⁰¹ Pero, principalmente, es en las obras sobre tabla donde queda más patentemente distinguida la mano del maestro y la de sus colaboradores. En la mayoría de obras sobre tabla, sobre todo en las de grande formato, el maestro realiza la tabla principal y deja a los discípulos las escenas de menor tamaño y las predelas.

Como se ha indicado en el estado de la cuestión general, en el ámbito americano Laurence B. Kanter y Anne Leader, principalmente, ha atribuido el ciclo mural del Chiostro degli Aranci al taller de Fiesole y concretamente aseguran que

⁴⁰⁰ El mismo segundo pintor del Chiostro degli Aranci será enviado por los frailes de la Badia en 1439 al taller de Fiesole para formarse.

⁴⁰¹ El principal estudio sobre la miniatura en el taller de Fiesole es: SCUDIERI, Magnolia: *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, cat. exp., Museo di San Marco, Florencia, 1 de abril - 30 de junio de 2003, Giunti, Florencia, 2003. Véase también: KANTER, Laurence B.; BRANDON STREHLKE, Carl: *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, cat. exp., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 17 de noviembre de 1994 – 26 de febrero de 1995, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994.

el ciclo fue pintado por el taller bajo la dirección de Fra Angelico. Identifican principalmente a Battista di Biagio Sanguigni y a Zanobi Strozzi en el ciclo, a los que les atribuyen las mejores escenas, pero no consideran el nombre de Consalvo a pesar de los documentos citados que certifican su paso por el taller de Fiesole.

Battista di Biagio Sanguigni

Battista di Biagio Sanguigni (1393-1451), un artista poco estudiado,⁴⁰² fue iluminador de manuscritos y pintor asociado a Fra Angelico a partir de 1417. Había nacido en Empoli y se le asocia en sus primeros años, a partir de 1415, al taller Lorenzo Monaco en Santa Maria degli Angeli aunque a partir de 1427 se traslada a Fiesole donde tiene como discípulo a Zanobi Strozzi. Sanguigni y Strozzi iluminan el célebre antifonario del convento de San Gaggio (1435), convento en el que la hermana de Strozzi era monja. Se les atribuyen a los dos muchas otras miniaturas y pinturas sobre tabla del taller de Fra Angelico aunque los documentos publicados hasta ahora siempre los identifican como miniadores. Las únicas obras seguras de Sanguigni son el citado antifonario y la *Virgen y el Niño* del Cleveland Museum of Art (1419). Esta última obra se le adscribe a partir del momento en que se le considera como la misma persona que el llamado *Maestro del 1419*, figura creada para identificar la tabla de Cleveland en el pasado.

Zanobi Strozzi

Por otro lado, su discípulo Zanobi Strozzi (1412-1468),⁴⁰³ miembro de la

⁴⁰² V. NICOLSON, Benedict: "The master of 1419", *The Burlington Magazine*, 96, 1954, pág. 181; POUNCEY, Philip: "A new panel by the master of 1419", *The Burlington Magazine*, 96, 1954, págs. 291-292; COHN, Werner: "Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni: nuovi documenti", *Rivista d'arte*, 30, 1955, págs. 207-216; FRANCIS, Henry Sayles: "Master of 1419", *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 43, 1956, págs. 211-213; LEVI D'ANCONA, Mirella: "Battista di Biagio Sanguigni (1392/3 - 1451)", *La Bibliofilia*, 72, 1970, págs. 1-35; KANTER, Laurence B.: "Zanobi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni", *Arte Cristiana*, 90, 2002, págs. 321-331; BOSKOVITS, Miklós: "Ancora sul Maestro del 1419", *Arte cristiana*, 90, 2002, págs. 332-340; SCUDIERI, 2003, op. cit.; KANTER, Laurence B.: "Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi", *Fra Angelico*, 2005, op.cit., págs. 227-230.

⁴⁰³ D'ANCONA, Paolo: "Un ignoto collaboratore del Beato Angelico: Zanobi Strozzi", *L'Arte*, 11, 1908, págs. 81-95; COLLOBI RAGGHianti, Licia: "Zanobi Strozzi pittore: p. 1 y 2", *Critica d'arte*, 8 y 9, 1949 y 1951, págs. 454-473 y 17-27; COLLOBI RAGGHianti, Licia: "Studi angelichiani", *Critica d'Arte*, 2, 1955, págs. 22-45; LEVI D'ANCONA, Mirella: "Zanobi Strozzi reconsidered", *La Bibliofilia*, 61, 1959, págs. 1-38; COLLOBI RAGGHianti, Licia: "Considerazioni su Zanobi Strozzi 'Riconsiderato'", *Critica d'Arte*, 6, 1959, págs. 417-428; BERTI, Luciano: "Miniature dell'Angelico (e altro)", *Acropoli*, 2 y 3, 1962 y 1963, págs. 277-308 y 1-38; CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, Maria Grazia: "Note sulla miniatura fiorentina del Quattrocento, in particolare su Zanobi Strozzi", *Antichità Viva*, 12, 1973, págs. 3-10; GORDON, Dillian: "Zanobi Strozzi's 'Annunciation' in the National Gallery", *The Burlington Magazine*, 140, 1998, págs. 517-524; KANTER, 2002, op. cit.; Scudieri, 2003,

influyente familia de los Strozzi, fue principalmente iluminador. Así como Sanguigni, es uno de los miembros más destacados del taller de Fra Angelico en Fiesole. Documentalmente se le encuentra asociado al taller entre 1427 y 1445, un año, este último, que, con la partida de Fra Angelico hacia Roma, incrementará sus obras como artista independiente. Sus obras documentadas incluyen tablas para Sant'Egidio (1434) y San Marco (1448), así como iluminaciones de manuscritos para la catedral de Florencia (1445, 1446, 1458, 1463) y San Marco (1446, 1454 con Filippo di Matteo Torelli). Sus obras se encuentran muy influidas por el arte lumínico de Fra Angelico, aunque también se le confunde a menudo con otro discípulo del maestro, Domenico di Michelino. Por otro lado, Anne Leader, Laurence B. Kanter y Everett Fahy consideran a Zanobi Strozzi como el principal pintor del ciclo mural del Chioostro degli Aranci.

Las obras de taller entre 1420 y 1445 y el ciclo del Chioostro degli Aranci

Podemos diferenciar dos períodos principales de la actividad del taller de Fra Angelico: el primero, que comprende la mayoría de la década entre 1420-30, en que el principal trabajo es la decoración de la iglesia del convento de Fiesole y el segundo, 1430-45, marcado por toda la decoración relacionada con el nuevo convento de la Orden en Florencia, el de San Marco.

1420-30: antecedentes para comprender el ciclo de la Badia

Durante estos primeros años el taller se ocupará de la decoración del propio convento en Fiesole, con la realización de tres palas de altar con sus respectivas predelas: *Coronación de la Virgen* (hoy en el Museo del Louvre, París), *Anunciación a la Virgen* (hoy en el Museo del Prado, Madrid) y la *pala* de altar que presidía la iglesia de san Domenico de Fiesole (repintada en 1501 por Lorenzo di Credi y conservada aún en el convento). Estas tres obras son en realidad las primeras obras de gran formato salidas del taller de Fra Angelico y tienen una alta calidad que se explica por el destino que tenían, la decoración del propio convento.⁴⁰⁴

op. cit.; DILLON BUSSI, Angela: "Zanobi Strozzi "istoriatore" e non "miniature" (Indagine nel mondo della miniatura, muovendo dai quattro più importanti corali quattrocenteschi fiorentini)", *Rara volumina*, 13, 2006, págs. 15-25; LEADER, Anne: "The Church and Desert Fathers in early Renaissance Florence, further thoughts on a "new" Thebaid", en GARTON, John: *New studies on old masters: essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2011, págs. 221-234.

⁴⁰⁴ Véase la reconstrucción virtual realizada por Diane Cole Ahl acerca de la disposición original de las tablas en la iglesia conventual: AHL, Diane Cole, 2008, op. cit., págs. 226-227.

La primera de las tablas realizada fue la que debía presidir la iglesia conventual de San Domenico de Fiesole, el mismo convento que albergaba el taller pictórico. La tabla realizada entre 1420-23, muy influenciada por las estructuras góticas, era rígida en la composición de las figuras y los cuerpos y persistía la presencia del oro de fondo.

La segunda, la *Anunciación del Prado* (1425-27), en cambio, es ya un primer manifiesto de la pintura de luz. Dominada por una arquitectura interior, en uno de los primeros intentos de perspectiva,⁴⁰⁵ irradiada de la luz angelica de san Gabriel. Las figuras del ángel y la Virgen se forman a partir de la luz, sobre todo los rostros de intensa blancura. Unas figuras corpóreamente aún vinculadas al arte de Lorenzo Monaco y distantes de la corporeidad que adquiere años más tarde en su versión al fresco para el convento de San Marco, pero en el trabajo de la luz resultan innovadoras. La influencia del Masaccio de la capilla Brancacci del Carmine, se nota particularmente en la inclusión del jardín del Éden con la expulsión de Ádan y Eva en el fondo, clara alusión a la misma escena pintada por Masaccio en la citada capilla. La innovación pictórica de la tabla, entendida como una evolución a partir de Masaccio, representa el primer “manifiesto” de la *pittura di luce*, entendiendo el sentido moderno de la frase y sabiendo que la *pittura di luce* no es un movimiento consciente sino una tendencia pictórica que evoluciona de mano de varios pintores en el ámbito florentino sin una consciencia propia.

La predela de la tabla del Prado, realizada seguramente en los años 1426-27, es lo más interesante en relación al ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Las cinco escenas que la componen y que representan la vida de la Virgen, son una obra de taller. Como se ha dicho en estas palas de altar, vemos claramente como la tabla principal tiene una factura delicada, minuciosa y detallista, mientras que la predela tiene una factura menor, más parca en detalles y más esquemática. Se distingue que no es una obra del maestro solo, sino que participan varias manos en ella, ya que cada una de las tablas que la forman son irregulares entre sí en la factura pictórica, sobre todo en el trato de los rostros.

⁴⁰⁵ Es muy importante destacar que la tabla se realizó contemporáneamente a la *Trinidad* de Masaccio y Brunelleschi para Santa Maria Novella, considerada como el inicio de la perspectiva matemática aplicada a la pintura. La tabla de Fra Angelico se realiza entre 1425 y 1427 y la *Trinidad* entre 1425 y 1428. Por lo tanto, la perspectiva realizada por Fra Angelico, distante lógicamente del cálculo perfecto de la *Trinidad*, es igualmente de suma importancia por ser uno de los primeros ejercicios del tipo y a la vez hecho contemporáneamente con el de Masaccio y Brunelleschi, sobre todo la perspectiva de la habitación interior, con el banco de madera, un antecedente, a la vez, de la mesa pintada en el *Milagro del pan envenenado* del Chiostro degli Aranci.

Las predelas de la *Anunciación* del Prado y de la *Coronación* del Louvre, muy parecidas en el trabajo pictórico de taller, son dos claros antecedentes para el ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Incluyen escenas exteriores con paisaje y escenas con interiores trabajados con voluntad prospectica que se asimilan mucho a los resultados conseguidos en la Badia.

La predela del Louvre es la que marca más directamente el ciclo de la Badia. Sus escenas arquitectónicas, tanto exteriores como interiores, son reproducidas en el ciclo de la Badia. La segunda escena de la predela, *Aparición de los santos Pedro y Pablo a san Domingo*, con el interior de una iglesia en perspectiva será reproducido en el luneto del *Monje tentado por el demonio* de la Badia. En la misma predela, el *Sueño de Inocencio III*, la *Resurrección de Napoleone Orsini*, la *Disputa de san Domingo y el milagro del libro*, contienen arquitecturas que vemos reaparecer, reinterpretadas o casi copiadas, a lo largo del ciclo de la Badia, y principalmente en el *Milagro del vino envenenado* y el *Milagro del garbillo roto*. Pero en la predela de la *Coronación* de París hay otra escena que puede considerarse fundamental para la composición del ciclo de la Badia Fiorentina, la escena que representa *san Domingo y sus hermanos de comunidad nutridos por los ángeles*.

El refectorio representado en perspectiva, emulando la santa Cena, con san Domingo en posición central es un precedente elemental para la concepción del inédito interior en perspectiva pintado en el luneto que representa el *Milagro del pan envenenado* en la Badia.

La influencia visual ejercida por las dos predelas en la obra de Giovanni di Consalvo en el Chiostro degli Aranci puede explicarse en el hecho que cuando este realiza su formación en Fiesole a partir de 1435, según lo documentado, eran las obras más frescas del taller de Fra Angelico y más visibles por su posición en la propia iglesia conventual de San Domenico.

Por lo tanto, durante su estancia pudo tomar nota de ellas muy fácilmente. Aunque por otro lado, no cabe descartar que el pintor pudiera estar ya en Fiesole antes de 1435, aunque no haya documentación al respecto (sí sabemos pero que vive en Florencia al menos desde 1429),⁴⁰⁶ con lo que habría podido asistir directamente a la producción artística de las piezas.

⁴⁰⁶ Durante la fase de investigación de esta tesis se ha realizado una tarea de búsqueda de documentación entre el legado documental del convento de Fiesole, existente en el Archivio di Stato de Florencia (Corporazioni religiose soppresses dal governo francese, 74, San Domenico di Fiesole, 1422-1808) y de cotejo de la documentación ya publicada. La tarea no ha resultado exitosa en lo referente al objetivo de aportar nueva documentación. El estudio de todo el complejo y vasto legado documental que conforma el Archivio Notarile Antecosimiano, parte del mismo Archivio di Stato de Florencia, podría dar nuevas informaciones que se podrían evaluar más profundamente en una futura investigación.

1430-1438: la aparición de Consalvo en el taller de Fra Angelico

Si la década anterior estuvo caracterizada por la decoración del convento de Fiesole, la década de los años 30 del siglo XV está marcada sobre todo por las comisiones artísticas relacionadas con el nuevo convento de Florencia, el convento de San Marco,⁴⁰⁷ aunque también por otras comisiones importantes para iglesias de Florencia y de la Toscana. Son los años en los que el convento de San Marco⁴⁰⁸ crece bajo el auspicio económico de Cosimo il Vecchio de' Medici que pagará la ampliación del monasterio y la construcción de la nueva biblioteca por parte de Michelozzo di Bartolommeo. Cosimo il Vecchio de' Medici, el gran fundador de la dinastía, el *Pater Patriae*, se establece en la zona cercana a San Marco haciendo construir el palacio familiar a Michelozzo y la iglesia familiar a Brunelleschi, a la vez que manda construir el convento de San Marco y protege a la Orden dominicana observante para que se instale allí, consolidando su poder familiar en todo el nuevo *quartiere*.⁴⁰⁹ La decoración de las nuevas celdas monásticas de mano de Fra Angelico y su taller marcará el final de la década, a partir aproximadamente de 1436-38 y hasta 1445, año en el que el maestro parte hacia Roma para satisfacer las voluntades artísticas del Papa Nicolás V.

La decoración de las celdas estará determinada por la personalidad de un Fra Angelico muy concentrado en la luz y la forma como elemento pictórico y ascético, a la vez que emerge como personalidad principal en el taller la del discípulo Benozzo Gozzoli y otros como Strozzi empiezan a independizarse o Consalvo que trabaja en la Badia en su ciclo mural. Es muy importante, entender que el taller de Fra Angelico trabaja en San Marco contemporáneamente a la decoración de Consalvo en el Chiostro degli Aranci. Poca distancia hay entre los dos conventos florentinos y es altamente posible que hubiera una conexión entre los dos *cantieri* de trabajo al fresco.

⁴⁰⁷ V. HOOD, William: *Fra Angelico at San Marco*, Yale University Press, New Haven, 1993.

⁴⁰⁸ El convento había sido creado por los monjes silvestrinos, pero por intercesión de Cosimo il Vecchio de' Medici en 1437 fue donado a los dominicanos observantes. La pequeña comunidad de silvestrinos ocuparían el monasterio de San Giorgio alla Costa en la misma ciudad y el convento de Fiesole se trasladaría literalmente a Florencia en el enclave actual de San Marco, donde vivirían en obras hasta la inauguración del nuevo convento -encargado por Cosimo il Vecchio a Michelozzo di Bartolommeo- la noche de Epifanía de 1443 con la presencia del papa Eugenio IV.

⁴⁰⁹ V. KENT, Dale V.: *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre*, Yale University Press, New Haven, 2000; TERRY, Allie: *Politics on the cloister walls: Fra Angelico and his humanist observers at San Marco*, tesis doctoral, University of Chicago, Illinois, 2005; TERRY-FRITSCH, Allie: "Florentine convent as practiced place: Cosimo de' Medici, Fra Angelico, and the Public Library of San Marco", *Medieval Encounters*, 18, 2/3, 2012, págs. 230-271.

Antes de empezar la decoración mural de las celdas de San Marco, el taller estuvo satisfaciendo multitud de encargos para la ciudad de Florencia, así como para otras ciudades. Se enmarcan en esta década la *Coronación de la Virgen* para la iglesia de Sant' Egidio (ca. 1431-32), la *Crucifixión* (1431-1432) para la capilla sepulcral de Pala Strozzi en Santa Trinita (hoy sacristía), la *Anunciación* de Cortona (ca. 1432), la *Anunciación* de San Giovanni Valdarno (ca. 1432), el Tabernáculo para el Arte dei Linaioi (1433), la llamada *Pala di Annalena* (ca. 1435) y la *Pala di San Marco* (ca. 1438-40), entre otras obras. Como se puede ver es una década colmada de encargos que hacen imposible la labor del maestro sin un taller de artistas como el que tenía Fra Angelico.

El caso de las Anunciaciones a la Virgen es ejemplar en lo que a la labor de taller se refiere, la parte central con la Anunciación siempre sigue el mismo esquema del maestro y es pintada principalmente por él y en partes por miembros del taller, en todos los casos (Prado, Cortona, San Giovanni Valdarno). Mientras que la labor de la predela es prácticamente íntegra de los discípulos en los tres casos también. Fra Angelico da el modelo dibujado, probablemente, y los discípulos dan el color y a menudo añaden elementos según el propio gusto. Las predelas de Cortona y San Giovanni Valdarno son prácticamente idénticas, la mayoría de las tablas que las componen parten de un mismo *disegno* en lo que a la composición se refiere pero están realizadas de modo diferente en el color y los detalles. Para poner un ejemplo, la escena de la *Visitación* en las palas de Cortona y San Giovanni Valdarno parte del modelo de la misma escena en la predela de la *Anunciación* de San Domenico de Fiesole (hoy en el Museo del Prado), pero es tratada en cada uno de los dos casos de modos muy diferentes. En las dos se repite aproximadamente la posición de los personajes de la *Anunciación* del Prado pero el trasfondo cambia radicalmente a un paisaje agreste que incluye a la vez elementos fluviales, una novedad no presente en otras obras anteriores de Fra Angelico. El paisaje se abre prospectivamente hacia un fondo casi infinito con una representación fluvial y una ciudad lejana, en los dos casos las pequeñas tablas que representan la *Visitación* presagian el ciclo mural del Chioistro degli Aranci y concretamente su *Milagro del falcastro*.

El caso de San Giovanni Valdarno es más suave en el trato del paisaje y cabe entenderlo como obra menor del taller, por otro lado, la tabla de Cortona es mucho más agreste en el paisaje fluvial y la amplitud de la perspectiva de este es mayor. La pequeña tabla de la predela de Cortona que representa la *Visitación* con mucha probabilidad podría adscribirse a la misma persona que pintó el Chioistro degli Aranci (ver catalogo anexo núm. A.2.). El tipo de paisaje, el trato de la pincelada en este y el modo de representar la ciudad a lo lejos es

el mismo que observamos en los *Milagros del falcastro* y del *monje resuscitado* de la Badia. Ya desde un principio la crítica se ha fijado en esta pequeña tabla de la predela, en la que se observan características novedosas en referencia al arte de Fra Angelico, sobre todo en la concepción del paisaje fluvial. Bernard Berenson indicaba en 1896⁴¹⁰ a raíz de la tabla que Fra Angelico fue el primer artista italiano en pintar un paisaje verídico, identificando el paisaje de la *Visitación* de Cortona con una vista de Castiglion del Lago y el Trasimeno desde la propia Cortona. En el mismo sentido se expresó años más tarde Mario Salmi⁴¹¹ que quiso ver la mano del joven Piero della Francesca en este paisaje, hipótesis difícil de aceptar cronológicamente y que no tuvo posterior aceptación.

De todos modos, el hecho de que la crítica siempre haya fijado su atención en una tabla secundaria y de tan pequeño formato indica que esta es en sí extraña dentro de la producción de Fra Angelico, por su novedad en el tratamiento del paisaje. Una innovación pictórica en el paisaje que tampoco tendrá continuación dentro de la obra del maestro y que por lo tanto debe responder al hecho ya planteado de un pintor externo. El modo de pintar el paisaje y colocar la ciudad a lo lejos un tanto difuminada es, como se ha dicho, prácticamente idéntico al trato del paisaje que vemos en los *Milagros del falcastro* y del *monje resuscitado* de la Badia, donde las ciudades lejanas aparecen bajo el mismo efecto estilizado y un tanto disipado.

⁴¹⁰ “[...] Moreover, he was not only the first Italian to paint a landscape that can be identified (a view of Lake Trasimene from Cortona), but the first to communicate a sense of the pleasantness of nature [...]” BERENSON, Bernard: *The Florentine painters of the Renaissance with an index to their works*, Putnam, Nueva York, 1896, pág. 26.

⁴¹¹ “[...] Ma quel paesaggio cinto da colline delicatamente chiare come crete, eh ci scopre un lembo del placido lago quale si presenta dalla ridente cittadina toscana presso la chiesa di San Domenico, è per la pittura dell’Angelico un’eccezione. Egli di solito, anche se non ritrae un paesaggio determinato, nettamente rimarca le ombre sulle luci, come ad esempio in quello della Deposizione di Santa Trinita nel Museo di San Marco a Firenze; ma luce e colori limpidi, cristallini restano costantemente astratti. Qui, nella penisola di Castiglion del Lago sullo specchio celeste delle acque, da cui emerge giallognola l’Isola Maggiore e galleggia una piccola imbarcazione, il castello sulla vetta e le fabbriche sparse sul colle, e le mura della cerchia sono miracolosamente bagnate di luce diurna nella concretezza di un’intensa intonazione mattinata. Chi dipinse questo brano di paesaggio non poteva non avere inteso la lezione dei Fiamminghi, e ci richiama alla mente quella città in declivio costruita nelle luci splendide e nelle sordide ombre grigie di una intonazione certo più profonda, nel paesaggio del ritratto di Battista Sforza agli Uffizi. Rientra nell’ordine delle cose possibili che il pittore di Sansepolcro, forte di nuove esperienze presso Domenico Veneziano, forse a Perugia dove già il Beato aveva lasciato il trittico di San Domenico, si recasse a Cortona a trovare il maestro che aveva frequentato a Firenze e gli mostrasse con spavaldo orgoglio come in un piccolo spazio la pittura potesse valersi di una resa tonale della luce, specie nel rappresentare un paesaggio vero [...]” SALMI, Mario: “Un’Ipotesi su Piero della Francesca”, *Arti Figurative: Rivista d’arte antica e moderna*, III, 1947, págs. 82-83. Véase también el resumen bibliográfico de Stefano Orlandi: *Orlandi, Stefano: Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un’appendice di nuovi documenti inediti*, Leo S. Olschki, Florencia, 1964, pág. 57.

Giovanni di Consalvo en el taller de Fra Angelico: hipótesis y atribuciones

Giovanni di Consalvo, estuvo en 1435 en el taller de Fiesole como astestiguan los dos documentos notariales citados en los que aparece junto a Fra Angelico y sus colaboradores. Una señal que con probabilidad indica que estaba allí formándose en el taller, quizás pagado desde entonces por los monjes de la Badia con la visión puesta en el futuro encargo. Pero a parte de la especulación, la evidencia documental nos hace suponer que si estaba en Fiesole formándose en el taller, debería haber participado en algunas de las obras que se estaban realizando allí. En este sentido a parte de la *Visitación* de la predela de Cortona, obra en que es clara la mano de Consalvo en el paisaje, en las obras realizadas durante la década de los años treinta en el taller de Fiesole hay algunos casos en que puede entreverse una posible labor o influencia del pintor de la Badia.

Como primera posible intervención de Consalvo en las obras de taller tenemos las Visitaciones de las predelas de Cortona, la más segura, y San Giovanni Valdarno (ca. 1432 las dos), que suponen el primer momento donde vemos en obras del taller de Fra Angelico los paisajes con rocas agrestes y puntiagudas que recuerdan a las pintadas posteriormente en el ciclo de la Badia. Un hecho que se repetirá en la tablas con los *santos Cosme i Damián salvados del ahogo* (cat. anexo núm. B.3.) presentes tanto en el políptico de Annalena (1435) como en el políptico de San Marco (1438-40).

Por otra parte, al año siguiente de la supuesta realización de la predela de Cortona, 1433, en la importante comisión del tabernáculo del Arte dei Linaïoli encontramos de nuevo la huella inconfundible del pintor de la Badia (cat. anexo núm. A.4.). El tabernáculo, conservado en el Museo di San Marco, contiene dos puertas pintadas por ambos lados con representaciones de santos que no pueden adscribirse a Fra Angelico, sino a su taller por su factura menor. Los 4 santos se encuentran sobre unas islas rocosas idénticas a las que aparecen en el *Milagro del falcastro* de la Badia Fiorentina y que deben entenderse como obra del pintor Consalvo. Seguramente Consalvo pintó los 4 santos de las puertas con ayuda de otros discípulos del taller de Fra Angelico, aunque a él concretamente solo podemos adscribirle, por su línea robusta, agreste y, en definitiva, más masacciana, las islas citadas en los cuatro santos y las figuras de san Juan Evangelista y san Juan Baustista.⁴¹² La tez masacciana del san Juan

⁴¹² Laurence B. Kanter ya advertía con razón de que la misma mano que pintaba en la predela de la *Anunciación* de Cortona, debía ser la misma que realizaba después los santos del tabernáculo dei Linaïoli, un 'colaborador esporádico' de Fra Angelico. Aunque Kanter consideraba erróneamente que el pintor tenía que ser Zanobi Strozzi. "[...] although they (refiriéndose a las tablas que forman la predela y las puertas del tabernáculo

Evangelista remite directamente al trato tosco que Consalvo da a san Benito en muchas de las escenas del ciclo de la Badia. Pero el caso del san Juan Bautista del tabernáculo dei Linaoli es ejemplar. El santo es prácticamente idéntico a la figura central del godo en el *Milagro del falcastro* del Chiostro degli Aranci. La pose del cuerpo, salvo las manos, y el dibujo rústico de la cara son iguales en las dos obras.

La última posible colaboración de Consalvo en el taller podría encontrarse en el políptico para San Marco (1438-40) (cat. anexo núm. B.6.). Concretamente, el gran políptico, que contenía muchas tablas hoy dispersas por varios museos del mundo, contenía a su alrededor algunas figuras de santos que no pueden adscribirse a Fra Angelico, sino a sus discípulos.⁴¹³ En particular, las tres tablas conservadas en el Lindenau-Museum de Altenburg (Alemania), *san Jerónimo*, *san Bernardo* y *san Roque*, podrían atribuirse al mismo pintor de la Badia por su pincelada más tosca y principalmente por los inconfundibles rasgos faciales. Las dos figuras remiten a la vez a la misma mano de la tabla *Asunción con los santos Jerónimo y Francisco* de la National Gallery of Ireland de Dublín que Padoa Rizzo⁴¹⁴ atribuía en 1997 a Consalvo, con razón aunque no en todas las figuras de la tabla.

Conclusiones

Como se ha visto, el paso del mismo pintor (Giovanni di Consalvo de Portugal) que aparece en los documentos del *Libro Giornale B* referentes al ciclo mural de la Badia y que aparece en las actas notariales de Fiesole, por el taller de Fra Angelico, es documentable también a nivel pictórico dentro de la obra realizada durante el período 1432-39 por este taller. Tenemos por tanto los indicios, aunque pequeños y pasajeros, de que Consalvo trabaja en el taller de Fra Angelico y colabora en la decoración de algunos retablos, en los que apreciamos su pincel tosco y sus paisajes agrestes y amplios.

dei Linaoli) do reveal in their execution the hand of an assistant first discernible in the predella to the Cortona Annunciation altarpiece. This assistant's intervention in paintings by Angelico appears to have been sporadic rather than continuous [...].” KANTER – PALLADINO, 2005, op. cit., pág. 153.

⁴¹³ Véase la reconstrucción del políptico realizada por Miklós Boskovits: BOSKOVITS, Miklós; BROWN, David Alan: *Italian Paintings of the Fifteenth Century: The Collections of the National Gallery of Art*, Oxford University Press, Washington, 2003, pág. 17.

⁴¹⁴ PADOA RIZZO, Anna: *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Claudio Martini, Prato, 1997, págs. 101-108.

Por otra parte, el ciclo mural del Chiostro degli Aranci no puede entenderse sin este paso del pintor por el taller de Fra Angelico. La base pictórica, formal y compositiva del ciclo proviene en su mayor parte de las innovaciones pictóricas que se fraguaron entre 1420-45 en el taller de Fra Angelico y responden a los resultados lumínicos de este. Pero a esto hay que añadir las innovaciones pictóricas provenientes de otros ámbitos europeos que introduce Consalvo en el ciclo (reflejos en el agua, volúmenes lumínicos y metálicos, paisajes fluviales en perspectiva, etc.) y que no encontraremos ni antes ni después de su paso por el taller de Fra Angelico en otras obras del mismo taller.

Cabe entender pues el paso de Consalvo por dicho taller como un período formativo altamente relevante para la consecución del ciclo mural pero que no afectará al estilo del taller en sí. Es probable que durante los años 1436-38, en los que Consalvo pinta el ciclo, tuviera algún apoyo puntal y técnico del maestro de Fiesole, a la vez que es posible que siguiera colaborando en las obras del taller. Pero si este apoyo existió tuvo que ser algo esporádico y a nivel consultivo y no práctico, en el sentido que no puede considerarse que ni Fra Angelico ni otros discípulos intervinieran en el ciclo, aunque si lo pudieron hacer conceptualmente o por ejemplo facilitando algún esquema o dibujo de alguna escena más complicada. Aunque en general cabe descartarlo. En resumen, no pueden aceptarse las teorías de Kanter y Leader que atribuyen el ciclo al taller de Fiesole dirigido por el maestro Angelico.

Si diéramos por buena esta hipótesis tendríamos que encontrar en las obras del taller anteriores y sobre todo posteriores los mismos elementos innovadores del ciclo de la Badia (reflejos en el agua, volúmenes lumínicos y metálicos, paisajes fluviales en perspectiva, etc.) pero no los encontramos. Algo que refuta totalmente la teoría. El Fra Angelico posterior, en Roma y también en las celdas de San Marco, nunca utilizará estos recursos y además purifica y perfecciona más su propio estilo pictórico alejándose de lo presente en la Badia. Aunque, como se ha dicho, no es posible entender el ciclo sin la formación previa y colaboración del pintor con el taller de Fra Angelico.

Y, finalmente, aparte de todo lo dicho anteriormente y en conclusión al análisis de las piezas atribuidas aquí al pintor Giovanni di Consalvo, cabe entender, que a pesar de no tener constancia documental y de la dificultad de situar cronológicamente con precisión exacta dichas piezas, que el pintor colaboró intermitentemente con el taller de Fra Angelico entre 1432, año en que podemos situar cronológicamente la *Anunciación* de Cortona, y 1439, año en que seguramente puede colaborar en los santos para el políptico de San Marco y en

que Consalvo desaparece documentalmente para siempre. Una cronología que amplía las evidencias documentales que lo sitúan esporádicamente en Fiesole durante 1435. Recordemos pero que la documentación citada que lo situa en Fiesole en 1435 indica que reside en Florencia ya en 1429. Y seguramente reside en el monasterio de la Badia, al parecer refugio de muchos portugueses presentes en la ciudad.

1.3.- El círculo de Paolo Uccello y sus principales ciclos murales: posibles relaciones con el ciclo de la Badia

Paolo Uccello se convierte a partir de 1424-25, junto a Fra Angelico, en uno de los más solicitados artistas de Florencia. Este es seguramente el momento en el que empieza su mayor proyecto artístico y al que más años dedicará, el Chiostro Verde del convento dominicano Santa Maria Novella en Florencia. La dimensión del ciclo y la importancia de la comisión indica que Uccello contaba con un amplio taller de pintores que colaboró con él en la decoración del claustro y en otras obras. Aunque se conocen algunos nombres de los artistas que colaboraban con él, como Gherardo Starnina, Dello Delli o Francesco d'Antonio,⁴¹⁵ Uccello en general y su obra en el Chiostro Verde está muy poco estudiada y, como sucedía con Fra Angelico, es difícil datar con precisión sus obras ya que no hay documentación suficiente al respecto o no se ha encontrado o buscado. De todos modos las dos obras más completas y recientes sobre Paolo Uccello, realizadas por Borsi y por Hudson respectivamente,⁴¹⁶ proporcionan un primer catálogo razonado de sus obras y permiten establecer una cronología más verídica que es la que se usará también aquí.

La obra de Uccello también ha querido ser comparada con el ciclo de la Badia⁴¹⁷ desde un principio, aunque actualmente ya no se contempla tanto dicho extremo y se tiende a matizar su posible influencia en el ciclo.

⁴¹⁵ V. PUDELKO, Georg: "The minor masters of the Chiostro Verde", *The Art Bulletin*, 17, 1935, págs. 71-89; McALISTER, Amber Allison: *Narrative and allegory in the Genesis fresco cycle in the Chiostro Verde*, tesis doctoral, University of Georgia, Athens, 2003.

⁴¹⁶ BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993; HUDSON, Hugh: *Paolo Uccello: artist of the Florentine Renaissance Republic*, VDM, Saarbrücken, 2008. El libro de los hermanos Borsi ofreció el primer catálogo razonado de la obra de Uccello que será acrecentado y dotado de mayor solidez por el doctorado de Hudson, realizado en Melbourne y publicado en formato libro en Alemania en 2008.

⁴¹⁷ El primero a indicar la influencia de Paolo Uccello en el ciclo fue Georg Pudelko: PUDELKO, 1934, op. cit., pág. 246, n.23. Después principalmente sería Mario Salmi a continuar con la misma hipótesis: "[...] gli affreschi di verde terra nella loggia del monastero degli Angeli, con Storie di S. Benedetto [...] ai quali dipinti avvicino quelli dello stesso soggetto nel Chiostro degli Aranci presso la Badia, condotti nel 1439 con caratteri esotici riflessi anche nelle architetture e con influssi dell'Angelico, ma prossimi a Paolo nella tendenza a forme geometriche, nel paesaggio con monti a nervature e nell'ambiente [...]" SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Casa Editrice d'Arte Valori Plastici, Roma, 1936, pág. 17.

Paolo Uccello entre 1431 y 1437

La década de los años 30 del siglo XV para Uccello empieza con una comisión para el monasterio florentino de Santa Maria degli Angeli, aunque continúa seguramente trabajando en el Chostro Verde intermitentemente. El monasterio benedictino degli Angeli era entonces el más grande de la Orden en Florencia y era conocido por haber albergado uno de los scriptoriums de origen medieval más reputados de la ciudad hasta la muerte de Lorenzo Monaco en 1425. El gran complejo monástico es hoy sede en parte de la Università degli Studi di Firenze.

El 21 de octubre de 1431 el humanista Ambrogio Traversari es elegido general de la Orden benedictina de Camaldoli y a la vez prior del monasterio degli Angeli, donde se había formado como monje. Traversari recibe el encargo del Papa Eugenio IV de renovar la Orden, una labor que el fraile, desde el fondo de sus raíces humanistas como gran conocedor de los textos patrísticos a los que dedicaba gran parte de su tiempo para traducirlos. Traversari se tomará la labor con gran empeño, dando uno de los momentos más brillantes para la Orden con su participación en el Concilio de Ferrara-Florencia. El Concilio en el que el propio Traversari conseguirá la efímera unión de las dos iglesias que había partido el Cisma de Occidente.

La reforma de Traversari, como ya se ha comentado, es una reforma en lo espiritual, en la vida en comunidad y en el retorno a los padres del monaquismo pero también en lo artístico y se le asocia a importantes comisiones artísticas en la ciudad y para el propio monasterio degli Angeli a partir de 1431. Una de ellas será la ampliación del monasterio con la llamada *Rotonda* de Brunelleschi, que este dejó inacabada. Pero en lo que se refiere a Paolo Uccello, Traversari le encargó un ciclo mural hoy desaparecido para decorar uno de los claustros del convento.

El ciclo perdido de Santa Maria degli Angeli, ca. 1431-37

Del ciclo que pintó Paolo Uccello en uno de los claustros del convento florentino de Santa Maria degli Angeli solo tenemos noticias a través de la literatura historicoartística. Una de las labores realizadas para la presente tesis fue el vaciado de toda la documentación conservada en el Archivio di Stato de Florencia que había pertenecido al convento de Santa Maria degli Angeli y que pudiera estar relacionada cronológicamente con la comisión a Uccello. Puede concluirse en este sentido que no se encuentra ninguna referencia a Paolo Uccello dentro de los libros de cuentas, libros de entrada y

salida y otra documentación del monasterio conservados.⁴¹⁸ Como los libros conservados no son todos los que tuvo el monasterio parece ser que la posible documentación sobre el ciclo se ha perdido.

La primera noticia de este ciclo mural se encuentra en el *Memoriale* de Francesco Albertini de 1510, donde este indica solo que en el segundo claustro hay una obra de Masaccio pero no precisa el tipo de obra ni el formato.⁴¹⁹ La siguiente noticia se encuentra en el *Libro di Antonio Billi* de 1516 que indica el autor, Paolo Uccello, y que el ciclo estaba realizado en *terra verde* como el de Santa Maria Novella.⁴²⁰ El *Anonimo Magliabechiano*, ca. 1546, aporta escasa información.⁴²¹ Es Vasari el que más información aportará al respecto y al que debemos el conocimiento de lo que pudo ser el ciclo y que este estaba dedicado a la ilustración de la vida de san Benito:

Versión Torrentiniana (1550)

“[...] Lavorò nel chiostro dell’orto degli Angeli. E molte prospettive e quadri nelle case de’ cittadini si veggono di suo, tra’ quali ne sono quattro con istorie di chiaroscuro assai grandi, dentrovi molte figure, cavagli, animali e paesi, oggi nello orto de’ Bartolini: avvengaché lo averle voluto raccendere di colori, che erano mez[z]i spenti, abbia più tosto nociuto loro che giovato [...]”

⁴¹⁸ Solo se han encontrado entradas referentes a pagos para el pintor Paolo Schiavo en 1459, una cronología que no puede corresponder al ciclo mural que nos atañe, sino que corresponde seguramente a las obras pictóricas que realizó en aquellos años para el convento y que hoy se conservan en el Cenacolo de Santa Apollonia.

⁴¹⁹ V. BOER, Waldemar H. de: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia di Francesco Albertini* (1510), Centro DI, Florencia, 2010, pág. 151.

⁴²⁰ “ [...] *Dipinse negli Agnoli, nel chiostro del lato (dell’orto) grande, di verde terra, di molte fiure assai lodate [...]*” (versión Codice Petrei) / “ [...] *Dipinse negli Agnoli, nel chiostro dell’orto grande, di verde terra, molte figure con grande artificio e assai lodate [...]*” (versión Codice Stroziano) BENEDETTUCCI, Fabio (ed.): *Il libro di Antonio Billi*, De Rubeis, Roma, 1991, págs. 86 y 133.

⁴²¹ “ [...] *E ancora nel munistero de’ frati delli Agnoli, nel chiostretto dall’orto, dipinse di verde terra molte figure, con grande artificio, e tenute dalli intendenti assai rare [...]*” FICARRA, Annamaria (ed.): *L’Anonimo Magliabechiano*, Fiorentino Editore, Nápoles, 1968, pág. 108.

"[...] Lavorò anco di colore di verde-terra la loggia che è volta a ponente sopra l'orto del munistero degli Angeli, cioè sotto ciascuno arco una storia de' fatti di S. Benedetto abbate e delle più notabili cose della sua vita insin alla morte; dove, fra molti tratti che vi sono bellissimi, ve n'ha uno dove un monasterio per opera del demonio rovina, e sotto i sassi e ' legni rimane un frate morto; né è manco notabile la paura d'un altro monaco, che fuggendo ha i panni che, girando intorno all'ignudo, svolazzano con bellissima grazia; nel che destò in modo l'animo agl'artefici, che eglino hanno poi seguitato sempre questa maniera. È bellissima ancora la figura di San Benedetto dove egli con gravità e divozione nel conspetto de' suoi monaci risuscita il frate morto. Finalmente in tutte quelle storie sono tratti da essere considerati, e massimamente in certi luoghi dove sono tirati in prospettiva infino agl'embrici e' tegoli del tetto. E nella morte di San Benedetto, mentre i suoi monaci gli fanno l'essequie e lo piangono, sono alcuni infermi e decrepiti a vederlo, molto belli; è da considerare ancora che, fra molti amorevoli e divoti di quel Santo, vi è un monaco vec[c]hio con dua grucce sotto le braccia, nel qual si vede un affetto mirabile e forse speranza di riaver la sanità. In questa opera non sono paesi di colore né molti casamenti o prospettive difficili, ma sì bene gran disegno e del buono assai [...]."

VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol.3, págs. 68-70.

El texto vasariano nos aporta sobre todo información sobre el sitio concreto en el que se encontraba el ciclo mural, la "loggia che è volta a ponente sopra l'orto" y nos indica que representaba la vida de san Benito hasta su muerte. Un hecho que nos permite entender que se trataba, contrariamente al ciclo de la Badia, de un ciclo mural completo sobre la vida del santo. El texto nos permite saber que contaba con la escena de la *Salvación de Plácido*, la *Resurrección de un monje*, el *Engaño de Totila* (por la indicación de que había caballos) y la *Muerte de san Benito*. Otro elemento importante es que contenía algunas escenas con un gran trabajo de perspectiva.

El último en ver este ciclo mural fue Filippo Baldinucci, quien en sus *Notizie* nos da la última referencia sobre el ciclo.⁴²² La única de todas las referencias al ciclo en la que queda más claro el formato de este. No se trataba de la decoración

⁴²² " [...] E per non lasciar cosa che appartenga alla memoria di un tale uomo, dirò, com egli è fama. che egli pure fosse il primo inventore di quelli, che i pittori chiamano svolazzi de panni posti addosso alle figure, che fatti a tempo e a luogo non lasciano di apportare loro spirito e vaghezza, e ai componimenti dell' istorie adornamento e bizzarria. Ciò dicesi che egli facesse la prima volta in una loggia volta a ponente, sopra l'orto del monastero degli Angeli, dove sotto gli archi dipinse istorie della vita di san Benedetto [...]" BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Tartini e Franchi, Florencia, 1728, vol. 3, pág. 64.

de todo el claustro si no de la *loggia* superior de este y en concreto el ciclo ocupaba las vueltas de la *loggia*. Por lo que cabe entender que no era un ciclo de gran formato. Dos años después de la última noticia de Baldinucci, en 1730 Anton Maria Biscioni en el comentario a la segunda edición del *Riposo* de Raffaello Borghini indica que los frescos había sido destruídos para hacer la camarlenguería del monasterio.⁴²³

Cronológicamente es evidente que el ciclo de Paolo Uccello tendría que haber influenciado al ciclo de la Badia, pero eso es algo imposible de demostrar sin tener más noticias que las anteriores y sin evidencias documentales. Un único elemento que podría sugerir que Consalvo estuviese copiando a un modelo uccelliano anterior lo encontramos en el *Milagro del falcastro*. En la escena hay una representación de varios tipos de peces marinos en el agua que remite a soluciones muy próximas a Uccello, como la que realiza posteriormente en el claustro de San Miniato al Monte. Esto podría indicar que Consalvo tuviese como modelo un detalle presente en el ciclo degli Angeli pero solo es una hipótesis sin posibilidad de darle solidez.

El ciclo de la capilla dell'Assunta del Duomo de Prato y Giovanni di Consalvo

Entre 1434 y 1435 Andrea di Giusto y Paolo Uccello realizan el amplio ciclo mural que decora las paredes de la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato⁴²⁴ y que ha sido siempre un punto de árduas discusiones de la crítica, tanto por la dificultad de atribuir la obra con certeza a Paolo Uccello, como por su datación.⁴²⁵ Actualmente se acepta la doble atribución a Andrea di Giusto y Fra Angelico y la cronología entre 1434 y 1435.

⁴²³ “[...] questa Storia di S Benedetto nel fare la Camarlingheria fu levata [...]” BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, Antonio Maria Biscioni (ed.), Nestenus & Moücke, Florencia, 1730, pág. 249, n. 2.

⁴²⁴ Una vez terminado el ciclo mural con episodios de la vida de san Benito que Paolo Uccello pintó en el monasterio de Santa Maria degli Angeli de Florencia, el pintor empezó a pintar posiblemente el ciclo mural de la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato. El ciclo está formado por escenas de la vida de la Virgen y de san Esteban, a la vez que tiene muchas partes decoradas con santos y bustos varios. La cronología en la que Uccello pintó el ciclo ha sido muy discutida, aunque puede situarse alrededor de 1434 y 1435. Según Bellosi no puede ser anterior a 1445. v. POPE-HENNESSY, 1969, op. cit; PADOA RIZZO, 1997, op. cit.; BELLOSI, 1992, op. cit.; BORSI, 1993, op. cit.

⁴²⁵ En este sentido se remite al extenso estado de la cuestión realizado por Franco y Stefano Borsi y a la monografía específica de Padoa Rizzo: BORSI, 1993, op. cit., págs. 298-302; PADOA RIZZO, 1997, op.cit.

Es importante la actual hipótesis de datación del ciclo porque contribuye a ampliar el marco de los *cantieri* que estaban en función durante el tiempo en que se realizan los frescos de la Badia. Concretamente el ciclo de Prato estaría terminado en el momento de empezar, según los documentos, la decoración del ciclo de la Badia. Algo que explicaría algunas referencias pictóricas presentes en la Badia respecto al ciclo de Prato. Por ejemplo el trato de los ropajes de color vivaz presentes en el *Milagro del garbillo roto* del Chiostro degli Aranci que remite a las mismas soluciones lumínicas utilizadas sobre todo en la *Presentación de María al Templo* del ciclo de Prato. En general la robustez masacciana de las figuras y el trato lumínico del color del ciclo de Uccello son muy cercanas a la pintura del Chiostro degli Aranci, aunque la calidad del fresco en Prato es mayor y el detallismo del pincel también.

Entendiendo que el ciclo seguramente se realizó prácticamente en los mismos años que el de la Badia y a no mucho quilómetros de distancia, los elementos comunes de los dos ciclos encuentran su explicación. Por ejemplo en la decoración de profetas y santos en tondos de Prato que se asemeja al trato pictórico de los eremitas de la decoración basamental de la Badia Fiorentina. Por otro lado, cabe remarcar un dato muy importante aportado por Padoa Rizzo:⁴²⁶ la hipótesis de que la tabla de altar de la capilla dell'Assunta, hoy en Dublín, sea de mano de Consalvo. Una hipótesis que, como ya se ha indicado, es plausible aunque cabe entender que no pueden adscribirse a Consalvo o "pintor de la Badia" todas las figuras de la tabla de Dublín. Deben verse en la tabla dos pintores como mínimo, uno de los cuales sería el mismo de la Badia. Principalmente, la figura de la Virgen dentro de una mandorla, por su tez robusta y redondeada, y el san Jerónimo genuflexo, así como el paisaje rocoso de fondo, pueden aceptarse como obra del pintor de la Badia. El resto de figuras, sobre todo los ángeles, no pueden adscribirse por su diferente trato pictórico del rostro.

⁴²⁶ PADOA RIZZO, Anna: "La decorazione dell'altare Quattrocentesco: proposte per una tavola e una predella" en PADOA RIZZO, 1997, op. cit., págs. 100-107.

2.- La introducción del influjo flamenco en la pintura florentina y el ciclo de la Badia

2.1.- Consideraciones previas sobre la pintura nórdica entre 1400 y 1432

Como ya se ha anunciado, para entender el mestizaje pictórico⁴²⁷ presente en el ciclo de la Badia cabe ampliar el horizonte geográfico hacia el norte de Europa y ver que es lo que estaba sucediendo y, sobre todo, lo que había sucedido en los años anteriores a 1429-36, los datos en que sabemos que el pintor estaba en Florencia. No es posible juzgar el ciclo mural del Chiostro degli Aranci sin suponer un conocimiento de las innovaciones pictóricas que tenían lugar en el mundo nórdico de principios del siglo XV. Sobre todo si se tiene en cuenta que algunos de los elementos que constituyen el influjo flamenco en el ciclo no tenían precedente en el mundo florentino de aquellos años y eran totalmente inéditos. Solo un contacto directo del pintor con el mundo flamenco puede explicar dicho conocimiento, algo que podría comprenderse como algunos autores ya han apuntado con el supuesto origen portugués del pintor.

A continuación pues, se estudiarán los ámbitos nórdicos (flamenco y alemán) y las posibles vías de entrada de este arte en Italia y concretamente en Florencia

2.2.- Los primitivos flamencos y el ciclo de la Badia

El influjo flamenco en el ciclo de la Badia, se concreta en tres elementos recurrentes: el gusto por el detallismo de los objetos metálicos pintados con gran volumen lumínico, la amplitud prospectiva del paisaje y sobre todo, el elemento principal, los reflejos en el agua. Y la pregunta principal, teniendo en cuenta el posible origen portugués de Consalvo, es si había en Portugal en los años previos a 1429 suficientes obras que mostraran con exactitud estas novedades que los pintores flamencos estaban introduciendo. Algo altamente improbable, ya que en el primer cuarto del siglo XV nos encontramos en

⁴²⁷ Uno de los primeros en destacar el mestizaje pictórico presente en el ciclo de la Badia fue Roberto Longhi: “[...] *Gli elementi di cultura che informano quelle storie (salvo le due di mano più scadente) sono la prospettiva dell’Angelico giovine, e assieme una lucidezza ‘ottica’ che è di vocazione nordica; ciò che bene si attaglia al nome di Giovanni di Consalvo di Portogallo, emerso dai documenti. In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel ‘44; mentre l’unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent’anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello. Gli specialisti della cosa, potranno anche indugiarsi a chiarire l’aria stranamente esotica delle architetture, che mi sembrano assomigliare più agli edifici medievali di Evora e di Coimbra, che non a quelli di Firenze; e a indagare se il pittore sia legato di parentela alla famosa famiglia pittorica dei Gonçalves [...]*” LONGHI, 1956, op. cit., págs. 34-35.

el momento inicial de la innovación pictórica de los primitivos flamencos, capitaneada por Jan van Eyck y representada sobre todo por tres nombres, eternamente discutidos, el Maestro de Flémalle, Robert Campin y Rogier van der Weyden. El arte de estos llamados “primitivos flamencos” en su búsqueda para representar la realidad de manera mimética a través de la luz, introducen estas grandes innovaciones pictóricas que se han señalado: el uso de la sombra, la introducción de los espejos que amplían el espacio pictórico, la brillantez de los objetos metálicos y transparentes, el reflejo de los elementos en el agua y, en general, la utilización de la luz a través del color para recrear la realidad.

En las obras pintadas por los anteriormente citados entre 1400 y 1432 empiezan a aparecer las innovaciones de las que bebe el ciclo de la Badia, como los reflejos en el agua o el gusto por la iluminación de los objetos metálicos, pero solo en casos muy específicos. No es aún durante este primer periodo algo generalizado, no es un recurso aún frecuente. Sobre todo, el reflejo de los elementos en las aguas es habitual en las primeras obras del período pero solo en las que contienen, evidentemente, paisaje. Por lo que se puede afirmar que el pintor de la Badia debería haber conocido de primera mano el mundo flamenco, un contacto quizás facilitado por su origen portugués. Pero debemos entender que dicho conocimiento implica su posible estancia en Flandes y no un conocimiento de la pintura flamenca desde Portugal.

El primero de los elementos que implican en el ciclo mural de la Badia el conocimiento de la pintura flamenca es el gusto para destacar objetos secundarios de la composición a través de la luz, preferentemente los objetos metálicos y los objetos transparentes. Dicho recurso que será característico de la pintura flamenca del segundo cuarto del siglo XV, lo encontramos por primera vez en el llamado *Tríptico Merodé*⁴²⁸ atribuido al Maestro de Flémalle y pintado entre 1427 y 1432.⁴²⁹ La labor lumínica de los objetos que aparecen en la tabla derecha del tríptico, que representa a san José en su taller, puede compararse con la de los objetos presentes en varios de los lunetos del claustro. Como el cuchillo y el vaso, que se forman a través de la luz, del *Retiro a Subiaco*,

⁴²⁸ Maestro de Flémalle: *Tríptico Merodé*, ca. 1427-32, 64,1 x 63,2 cm. (tabla central), 64,5 x 27,3 cm. (compartimientos laterales), óleo sobre tabla de roble, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Nueva York.

⁴²⁹ Se usarán el presente texto los nombres y las dataciones propuestas por Stefan Kemperdick en motivo de la exposición celebrada en Frankfurt y Berlín en el año 2008. V. KEMPERDICK, Stefan: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, cat. exp., Gemäldegalerie, Berlín, 20 de marzo de 2009 – 21 de junio de 2009, Hatje Cantz – Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Ostfildern, 2008.

el cuchillo del *Milagro del pan envenenado*, el luminoso falcastro del *Milagro del falcastro* o el translúcido vaso de vino del *Milagro del vino envenenado*. Pero uno de los elementos que más recuerdan al *Tríptico Merodé* es la cesta que el monje Romano hace llegar hacia Benito en el luneto del *Retiro a Subiaco*. La labor lumínica y sobre todo el uso de la sombra en la cesta del *Retiro a Subiaco* son comparables con el mismo trabajo realizado en la olla de cobre que cuelga de la chimenea en la tabla central del *Tríptico Merodé*. Un uso de la sombra que en algún caso concreto como este o el del paño suspendido en el *Milagro del pan envenenado* recuerdan soluciones flamencas como las del mencionado tríptico o también de obras ya más tardías como la *santa Bárbara* del Prado⁴³⁰ del mismo pintor.

Una obra muy importante para comprender la llegada a Italia de este tipo de recursos pictóricos es la llamada Lucca-Maddona⁴³¹ de Jan van Eyck, una obra que destila luz por todos los ángulos. El pequeño espacio que encierra a la Virgen y el Niño es de una sutileza pictórica increíble, mientras que la perspectiva del espacio es también delicada. Pero la innovación reside en la luz que penetra en el espacio a través de un ventanal lateral y llena el espacio pictórico. Esta obra es una de las primeras de todo el arte occidental en presentar un espacio realizado a partir de la luz y la sombra. El destello de luz irradia a la vez en los pequeños objetos que parecen reales, como el cuenco metálico o el recipiente cristalino que con su luminosidad y transparencia remarcen la pureza de la Virgen. A la vez dos frutos en el reposamanos de la ventana que a pesar de su pequeñez están realizados como si de un estudio de volumen se tratara, nos recuerdan los dos huevos situados encima de la mesa pascual en la escena del *Retiro a Subiaco* del Chiostro degli Aranci.

La Lucca-Maddona lleva su nombre por uno de sus últimos poseedores en el siglo XIX, el marqués de Lucca Carlos II de Parma, un hecho que permite pensar en que el cuadro hubiera pertenecido hasta aquel momento a varias generaciones ligadas a Lucca. Concretamente, Erwin Panofsky⁴³² ya propuso que la obra habría sido comisionada por un miembro de la comunidad de Lucca en Brujas. Recordemos por ejemplo que uno de los más importantes mecenas de Van Eyck fue un hombre de origen luqués, Giovanni Arnolfini.⁴³³ Resulta probable que la obra estuviera

⁴³⁰ Maestro de Flémalle: *Santa Bárbara* (compartimiento del llamado Altar Werl), 1438, 101 x 47 cm., óleo sobre tabla de roble, Museo del Prado, Madrid.

⁴³¹ Jan van Eyck: *Lucca-Maddona*, ca. 1436, 65,7 x 49,6 x 0,8 cm., técnica mixta sobre tabla de roble, Städel Museum, Frankfurt.

⁴³² Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting: its origins and carácter*, Harvard University Press, Cambridge, 1958, vol. I, pág. 129.

⁴³³ Véase: MIROT, LEON; LAZZARESCHI, EMILIO: "Un mercante di Lucca in Fiandra: Giovanni Arnolfini", *Bollettino Storico Lucchese*, XII, 1940, págs. 81-105.

en Lucca en el siglo XV, aunque es algo que debería estudiarse con mayor profundidad. De todos modos, de ser así, tendríamos una explicación mucho más clara para el ciclo del Chiostro degli Aranci, sobre todo viendo la gran similitud en la manera de pintar los dos huevos en el *Retiro a Subiaco* y las dos frutas en la Lucca-Maddona.

El agua como espejo

Pero el principal influjo de origen flamenco que caracteriza el ciclo de la Badia es el que aparece en la escena del *Milagro del falcastro*, los reflejos en el agua. Un elemento inédito en la pintura florentina y propio de la actividad pictórica flamenca de aquellos años anteriores y que indudablemente indica, como se ha dicho, un conocimiento directo de ella.

La paternidad del recurso pictórico de convertir el agua en espejo de los objetos es con mucha probabilidad atribuible al pintor Jan van Eyck y su taller. En este sentido, la que es seguramente primera obra realizada en el ámbito flamenco en la que se utiliza el recurso pictórico de los reflejos en el agua y que conservamos aún, es el *bas de page* del folio 93 v. del Libro de Horas de Turín-Milán.⁴³⁴ A pesar de la complicada atribución de la obra, según los últimos estudios⁴³⁵ el *bas de page* citado habría sido realizado por Jan van Eyck entre 1425 y 1430, la datación más temprana que encontramos en obras que contiene la citada técnica que convierte el agua en espejo de la realidad circundante. El Bautismo de Cristo representado en el *bas de page* del folio 93v., esa una declaración paisajística absoluta. San Juan Bautista y Cristo aparecen empequeñecidos por la amplitud de un paisaje fluvial en perspectiva, mientras que las dos laderas del río hacen resplandecer las construcciones y la natura que las circunda en sus aguas. Principalmente el castillo en primer término que

⁴³⁴ *Libro de Horas de Milán-Turín*, ca. 1380/1400 hasta ca. 1450, 26,4 x 20, 3 cm., vitela, Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama, Turín, Inv. 47, fol. 93 v. La obra fue comisionada por el Duque Jean de Berry alrededor de 1380. La primera campaña de decoración fue llevada a cabo, según la crítica, por el *Master of the Parement de Narbonne*. En 1405 empieza otra etapa de decoración a manos del llamado *Master of John the Baptist*. El manuscrito quedó inacabado a la muerte del duque en 1416 y dividido en dos partes conservadas hoy en Milán y Turín. Una parte pasó a ser propiedad del duque Johann III. de Straubing-Holland que tenía bajo su protección a Jan van Eyck, que se encuentra documentado en su corte en la Haya entre 1422-25. La crítica considera que la parte iluminada por Jan van Eyck fue realizada entre 1425 y terminada con muy tarde en 1430. Véase KEMPERDICK, Stephan; LAMMERTSE, Friso: *The Road to Van Eyck*, cat. exp., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 13 de octubre de 2012 – 10 de febrero de 2013, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2012, págs. 98-102 y 284-289.

⁴³⁵ V. CHATELET, Albert: *Jean van Eyck enlumineur: les Heures de Turin et de Milan-Turin*, Presses universitaires de Strasbourg, Estrasburgo, 1993 y KEMPERDICK - LAMMERTSE, 2012, op. cit., págs. 98-102 y 284-289.

aparece calcado en el agua. Sorprende la fuerza dada al recurso pictórico en esta primera aparición. Probablemente existieron otras obras que no se habrán conservado que utilizaban este recurso, pero su introducción en esta una obra de Van Eyck tan cronológicamente temprana resulta de enorme interés, sobre todo por la delicadeza y brillantez de la ejecución pictórica. Dentro del mismo taller de Jan van Eyck y en los mismos años, ca. 1430-32, vemos la segunda utilización del recurso pictórico en la *Estigmatización de san Francisco de Asís* de Turín.⁴³⁶ En este caso, un pequeño río se abre paso en el paisaje y refleja con suma delicadeza los elementos del entorno.

A partir de 1430-32 la inclusión de reflejos en el agua se extenderá en la obra de Van Eyck y influenciará también a los otros pintores del ámbito flamenco. Encontramos el uso del recurso en la *Visitación* de Berlín de Jacques Daret.⁴³⁷ En la tabla, aún marcada sobre todo en las figuras por la influencia gótica, en el ángulo superior izquierdo se abre un pequeño paisaje marítimo delante de un castillo. El castillo está rodeado por un pequeño río cristalino que refleja, como un espejo, todos los elementos que le son cercanos. Aproximadamente en los mismos años, ca. 1433-35, encontramos una representación casi idéntica en la *Adoración de los pastores* del Maestro de Flémalle,⁴³⁸ que parte probablemente del modelo de Daret.⁴³⁹

En la tabla del Maestro de Flémalle vemos en el ángulo superior derecho un mar más amplio que el anterior y que también parte de una composición amurallada similar, aunque en este caso es una ciudad, circundada por un río que actúa como espejo de la misma manera. Seguidamente, vemos el recurso del reflejo en el agua presente en la *Virgen del Canciller Rolin* de Jan

⁴³⁶ Jan van Eyck: *La estigmatización de san Francisco de Asís*, ca. 1430-32, 29,3 × 33,4 cm., óleo sobre tabla de roble, Galleria Sabauda, Turín. Existe una copia de la misma obra realizada por Jan van Eyck en un formato más pequeño: ca. 1430-32, 12,7 × 14,6 cm, óleo sobre vitela y sobre tabla, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

⁴³⁷ Jacques Daret: *Visitación* (formaba parte del *Marienaltar* de la iglesia de Saint-Vaas en Arras), 1433-35, 59,8 × 54,9 cm., óleo sobre tabla de roble, Gemäldegalerie – Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

⁴³⁸ Maestro de Flémalle: *Adoración de los pastores*, ca. 1433-35, 85,7 × 72 cm., óleo sobre tabla de roble, Musée des Beaux-Arts, Dijon.

⁴³⁹ La tabla de Daret y la del Maestro de Flémalle son cronológicamente muy cercanas y aunque habitualmente la crítica había considerado la tabla del segundo como el modelo para la composición de Daret, las investigaciones de Kemperdick y su equipo han propuesto el caso contrario que es el que se expone en la presente investigación. Véase: KEMPERDICK, 2008, op. cit., págs. 202-205.

van Eyck⁴⁴⁰ y a la vez en la respuesta pictórica de Rogier van der Weyden, el *san Lucas pintado Virgen* de Boston.⁴⁴¹ A partir de aquí observamos como la obra de Rogier van der Weyden continua con la inclusión de las aguas que actúan como espejo, siguiendo lo comenzado por Van Eyck. Lo vemos en la *Visitación* de Leipzig,⁴⁴² en el *Altar de Miraflores*,⁴⁴³ en el *Tríptico de la Crucifixión* de Viena,⁴⁴⁴ en el *Altar Middleburg*⁴⁴⁵ y en el *Tríptico Braque*.⁴⁴⁶

Del análisis de las todas obras anteriormente citadas, podemos extraer la conclusión que antes de 1430 solo aparece el efecto pictórico del reflejo en las aguas en el bas de page del folio 93v. del Libro de Horas de Milán-Turín de Jan van Eyck y que la época principal en que este recurso toma protagonismo es a partir de 1430-32 y aparece solo en casos determinados. A partir de este momento la presencia de reflejos en el agua aumenta y encuentra su momento álgido como característica indisociable de la pintura flamenca y su voluntad de reproducir la realidad a través de la luz.

Teniendo en cuenta la cronología del ciclo mural, 1436-38, y que el pintor debería haber conocido la pintura flamenca antes de 1429, si consideramos que la conoció fuera de Italia, la aportación del ciclo del Chiostro degli Aranci es de suma importancia. Los frescos de la Badia introducen en Florencia el recurso de los reflejos en el agua. Es por esto que la introducción de este elemento en el ciclo de la Badia no puede entenderse sin un contacto previo del pintor con el mundo flamenco.

⁴⁴⁰ Jan van Eyck: *Virgen del canceller Rolin*, ca. 1430 -34, 66 x 62 cm., óleo sobre tabla, Musée du Louvre, París (su emplazamiento original era la capilla Rolin de la iglesia de Notre-Dame-du Châtel en Autun).

⁴⁴¹ Rogier van der Weyden: *San Lucas pintado la Virgen*, ca. 1435-40, 137,5 x 110,8 cm., óleo y tempera sobre tabla de roble, Museum of Fine Arts, Boston.

⁴⁴² Rogier van der Weyden (taller): *Visitación*, ca. 1434-40, 57,5 x 36,2 cm., óleo sobre tabla de roble, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

⁴⁴³ Rogier van der Weyden: *Altar de Miraflores* (originariamente se encontraba en la Cartuja de Miraflores, Burgos), 1437-45, 74 x 44,5 cm. (cada una de las tres tablas), óleo sobre tabla de roble, Gemäldegalerie – Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

⁴⁴⁴ Rogier van der Weyden: *Tríptico de la Crucifixión*, 1443-1445, 96 x 69 cm. (tablas laterales) 101 x 35 cm. (tabla central), óleo sobre tabla, Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁴⁴⁵ Rogier van der Weyden: *Altar Middleburg o Bladelin*, ca. 1448, 93, 3 x 41,7 cm. (tablas laterales) 93, 5 x 92 cm. (tabla central), óleo sobre tabla de roble, Gemäldegalerie – Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

⁴⁴⁶ Rogier van der Weyden: *Tríptico Braque*, ca. 1452, 40 x 60 cm. (conjunto), óleo sobre tabla de roble, Musée du Louvre, París.

2.3.- El ámbito germano: Konrad Witz

Desde el artículo escrito por Roberto Longhi en 1952⁴⁴⁷ ha sido frecuente no solo la comparación del ciclo con el arte flamenco en general, sino también con el mundo pictórico germano de Konrad Witz, pero siempre sin una precisión cronológica adecuada. En primer lugar, la comparación con el arte de Konrad Witz es tentadora porque tiene grandes semejanzas con la pintura del ciclo mural de la Badia, sobre todo en el recurso de los reflejos en el agua, así como el trabajo de la luz y la sombra, pero debe atenderse a la realidad cronológica. Konrad Witz es un pintor que ha sido muy poco estudiado,⁴⁴⁸ pero la primera y muy reciente monografía – con exposición incluida – que se le ha dedicado,⁴⁴⁹ enmarca su actividad pictórica entre 1434 y 1446 en la ciudad de Basilea.

Dentro de esta cronología la única obra conocida que fue pintada con anterioridad al ciclo florentino es el llamado *Basler Heilsspiegelaltar*,⁴⁵⁰ datado c. 1435,⁴⁵¹ en el que el trabajo de la luz y la sombra puede compararse con el del ciclo de la Badia. La pintura resplandeciente, principalmente en los objetos

⁴⁴⁷ “[...] *In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel '44 [...]*” LONGHI, R.: “Il Maestro di Pratovecchio”, *Paragone*, 35, 1952, pág. 34. Longhi ya advierte de que el ciclo de la Badia se anticipa a las soluciones de Witz.

⁴⁴⁸ Antes de 2011, solo se publicaron sobre Konrad Witz pequeñas monografías que no pasaban de 30 páginas de texto en general y que poco contribuyeron al conocimiento del pintor: GRABER, Hans: *Konrad Witz*, Schwabe, Basilea, 1922; WENDLAND, Hans: *Konrad Witz: Gemäldestudien*, Schwabe, Basilea, 1924; FISCHER, Otto: *Konrad Witz, Angelsachsen Verlag*, Bremen - Berlín, 1942; UEBERWASSER, Walter: *Konrad Witz*, Cratander, Basilea, 1938; GANTHER, Joseph: *Konrad Witz*, Schroll, Viena, 1942; GANZ, Paul Leonhard: *Meister Konrad Witz von Rottweil*, Urs-Graf-Verlag, Berna, 1947; SCHMIDT, Georg: *Konrad Witz*, Langewiesche, Königstein im Taunus, 1962; DOHMANN, Albrecht: *Konrad Witz*, Verlag der Kunst, Dresden, 1979.

⁴⁴⁹ BRINKMANN, B.; KEMPERDICK, S.: *Konrad Witz*, Kunstmuseum Basel - Hatje Cantz, Ostfildern, 2011. Publicación monográfica surgida a raíz de la exposición celebrada en el Kunstmuseum de Basilea entre el 6 de marzo y 3 de julio de 2011, y que supone la primera monografía científica relevante para el estudio del pintor. A pesar de que deja muchas hipótesis abiertas y no aporta luz sobre muchos de los problemas que circundan el arte de Witz: sus influencias, posible aprendizaje en Flandes, posible viaje a Italia, etc. Véase: DEUCHLER, Florens: “Konrad Witz: ein Stolperstein der deutschen Kunstgeschichte”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, crit. exp., [Konrad Witz, Kunstmuseum Basel, 6 de marzo – 3 de julio de 2011], 75, 2012, págs. 271-275.

⁴⁵⁰ Datada circa 1435, las tablas que formaban el retablo que se realizó para la Augustinerchorherren-Stiftskirche St. Leonhard de Basilea se encuentran hoy dispersas por varios museos del mundo: Kunstmuseum de Basilea, Gemäldegalerie de Berlín y Musée des Beaux Arts de Dijon.

⁴⁵¹ El *Basler Heilsspiegelaltar* se compone de 12 tablas de pequeño formato datadas ca. 1435 y conservadas todas en el Kunstmuseum de Basilea, menos una que se conserva en la Gemäldegalerie de Berlín y otra en el Musée des Beaux-Arts de Dijon. V. BRINKMANN – KEMPERDICK, 2011, op. cit., págs. 60-109.

metálicos, y la corporeidad de las figuras representadas se acercan mucho a los resultados del ciclo de la Badia. Posteriormente, el mismo autor en el *san Cristóbal* (ca. 1435/45),⁴⁵² el *Altar de san Pedro* de Ginebra (1444)⁴⁵³ o las *santas Caterina y María Magdalena* (ca. 1440-45)⁴⁵⁴ desarrolla el recurso del resplandor de los objetos en el agua de manera esplendida y con una magnitud que en aquel momento no se había visto ni en Flandes. La obra cumbre es sin duda el llamado *Wunderbare Fischzug* del *Altar de san Pedro* de Ginebra que muestra una de las imágenes más bellas y insólitas de la pintura de principios del siglo XV con un juego de colores que se reflejan encima del mar delante de la figura de Cristo.

Ciertamente la corpulencia y el color lumínico del arte de Witz es muy cercano al ciclo de la Badia, pero el recurso de los reflejos en el agua no aparece en Konrad Witz hasta obras posteriores, y principalmente cabe preguntarse sobre la dificultad de que el pintor de la Badia hubiese podido conocer el arte de Witz, teniendo en cuenta que una de las hipótesis de la presente tesis es que el pintor estaría en Florencia al menos desde 1429. Debemos destacar, a pesar de todo, que la ciudad de Basilea albergó en aquellos años (1431-1437) el Concilio de Basilea, que después sería transferido a Ferrara el 18 de septiembre de 1437, mediante la bula papal de Eugenio IV *Doctoris Gentium*; y, finalmente, el 16 de enero de 1439 sería transferido a Florencia. En el concilio participaron algunos de los más eminentes humanistas del momento, como el monje benedictino Ambrogio Traversari que, como se ha visto, pudo tener un papel relevante en el encargo del ciclo del Chiostro degli Aranci. Podría encontrarse un nuevo nexo quizás entre el pintor de la Badia y el mundo de Konrad Witz en Basilea a través del concilio pero es una hipótesis muy arriesgada y difícil de demostrar.

Otra hipótesis que daría un vuelco total a lo ya dicho es la que apuntó en 1986 Florens Deuchler.⁴⁵⁵ Este proponía, sin documentarlo especialmente, un viaje de Konrad Witz a Florencia acompañando una delegación del Concilio. Su propuesta es que el pintor habría entrado con dicha delegación el 16 de

⁴⁵² Konrad Witz: *San Cristóbal*, ca. 1435/45, 101, 5 x 81 cm., técnica mixta sobre tabla de roble, Kunstmuseum, Basilea. v. BRINKMANN – KEMPERDICK, 2011, op. cit., págs. 156-161.

⁴⁵³ Konrad Witz: *Altar de san Pedro* (originariamente realizado para la catedral de san Pedro de la misma ciudad), 1444, 134 x 153 cm. (cada una de las 4 tablas), técnica mixta sobre tabla de abeto, Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra. v. BRINKMANN – KEMPERDICK, 2011, op. cit., págs. 126-148.

⁴⁵⁴ Konrad Witz: *Santas Caterina y Magdalena*, ca. 1440-45, 162 x 130,4 cm., técnica mixta sobre tabla de abeto, Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame, Estrasburgo.

⁴⁵⁵ DEUCHLER, Florens: "Konrad Witz, la Savoie et l'Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève", *Revue de l'Art*, 71, 1986, págs. 7-16 y DEUCHLER, 2012, op. cit.

enero de 1439 y habría estado allí hasta el verano de 1440. De hecho, Deuchler propone la figura del cardenal italiano Bartolomeo Vitelleschi, vinculado al sector cismático del Concilio en Basilea, como impulsor de la comisión del Petrusaltar a Konrad Witz y considera que este lo habría acompañado hasta Florencia. De ser cierta esta hipótesis, resultaría que Witz habría podido ver el ciclo mural del Chiostro degli Aranci a su llegada a Florencia, ya que en aquel momento era una de las obras más frescas de la ciudad. Por lo que el contacto del ciclo con Witz sería, de confirmarse esta hipótesis, al revés de cómo lo proponía Longhi. Aunque la propuesta de Deuchler hoy en día es vista con recelo por la crítica,⁴⁵⁶ es una posibilidad a tener en cuenta.

2.4.- Colantonio y Antonello: las vías del sur

Por otro lado, en el ya citado artículo, Roberto Longhi⁴⁵⁷ compara también el arte de Antonello da Messina con el ciclo de la Badia, entendiendo que este último se anticipó treinta años a las soluciones pictóricas buscadas por el maestro de Messina. A la vez, el discípulo de Longhi, Marco Chiarini, en 1963 añade a la cuestión el nombre de Colantonio, supuesto maestro de Antonello, como posible influencia pictórica para el pintor de la Badia.⁴⁵⁸

Ciertamente el reino de Nápoles, sobre todo a partir de la subida al poder de Alfonso el Magnánimo en 1444, es un centro de mestizaje pictórico muy activo,⁴⁵⁹ en el que confluyen artistas provenientes de las islas como Antonello, otros provenientes del reino de Valencia como Pere Joan

⁴⁵⁶ BRINKMANN -KEMPERDICK, 2011, op. cit., pág. 142, n. 31.

⁴⁵⁷ “[...] *In certi brani il paesaggio, tra rocce ed acque, giunge a risultati simili a quelli del Witz nel ‘44; mentre l’unione sintetica con la forma in prospettiva, anticipa di trent’anni gli effetti cercati da un altro studioso del Van Eyck, il siciliano Antonello [...]*” LONGHI, 1952, op. cit., pág. 34.

⁴⁵⁸ “[...] *Non pare assurdo che un raffinato, sensibile narratore quale si dimostra il Maestro del Chiostro degli Aranci, pur estraneo a un mondo, a un ambiente non suoi, ma ricco di passate esperienze a contatto con i modi della rinascita nordica, forse non ignaro di altri problemi che si venivano affacciando nell’ambiente napoletano precedente ad Antonello – si pensi a Colantonio-, con tal fardello se ne venisse a Firenze a raccogliere i frutti di altrui esperienze e ricerche; che, digeriti frettolosamente, dettero luogo a quello strano senso di dicotomía che avvertiamo alla radice della maggior parte degli affreschi [...]* Mi sembra che ancora una volta questa architettura massiccia, dalle membrature pesanti, dagli archi che non scattano nervosi ma si abassano gravi sui plinti che fungono da capitelli, richiami piuttosto al gusto paesano e sovraccarico della pittura mediterránea, come si esplica ad esempio in un Colantonio [...]” CHIARINI, 1963, op. cit., págs. 8-9 y 17.

⁴⁵⁹ Véase: CASTELFRANCHI VEGAS, Liana: “I rapporti Italia-Fiandra”, *Paragone. Arte*, 17, 1966, págs. 9-24 y DE GENNARO, Rosanna: “Naples, carrefour méditerranéen de l’art flamand” en VELMANS, Tania: *L’art de la Méditerranée: Renaissances en Orient et en Occident 1250 – 1490*, Éditions du Rouergue, Rodez, 2003, págs. 205-213.

Reixach o Jacomart Baço y posiblemente personalidades de la pintura flamenca como Barthélemy d'Eyck a parte de la circulación de tablas pintadas por los maestros flamencos más reputados.⁴⁶⁰ Pero la difícil ubicación cronológica del pintor Colantonio, siempre poco estudiado, y la dificultad de precisar con certidumbre las obras presentes en el reino de Nápoles antes de 1444 hacen difícil aceptar la hipótesis. La cronología del ciclo mural, 1436-38, y el dato de 1429 en que suponemos que el pintor del ciclo ya estaría en Florencia, hacen difícil pensar que su formación flamenca hubiera sido por las vías del sur. Difícilmente antes de 1429 podía haber llegado allí alguna obra que incluyese las innovaciones pictóricas de los reflejos en el agua o la brillantez de los objetos metálicos.

⁴⁶⁰ Véase: NATALE, Mauro: *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, cat. exp., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 31 de enero - 6 de mayo de 2001, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001; DOMENECH, Fernando Benito; GÓMEZ FRECHINA, José: *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de mayo - 2 septiembre de 2001, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001; BORCHERT, Till-Holger: *The age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting: 1430-1530*, cat. exp., Groeningemuseum, Brujas, 15 de marzo - 30 de junio de 2002, Ludion, Amsterdam, 2002; BORCHERT, Till-Holger: "Antonello da Messina e la pittura fiamminga" en LUCO, Mauro: *Antonello da Messina: l'opera completa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, págs. 21-36.

2.5.- Las vías y formas de introducción del influjo nórdico en el arte florentino

Generalmente y como se ha visto, la llegada del influjo nórdico en el arte florentino se ha considerado siempre como algo tardío y sobre todo vinculado a partir de la década de los años 40 del siglo XV con la llegada del Tríptico Portinari de Hugo van der Goes. Pero como se ha demostrado en los capítulos anteriores y siguiendo una de las principales aportaciones del presente estudio, el influjo flamenco penetró de forma más sutil ya a partir de 1436 con el ciclo mural del Chiostro degli Aranci y después a partir de 1439 con el *cantiere* del ciclo de Sant'Egidio. Dos elementos esenciales para entender la penetración de las innovaciones del mundo nórdico en la pintura florentina y a las que, en este sentido, se les había prestado muy poca atención hasta ahora.

De todos modos, la introducción de las novedades de la pintura nórdica en Florencia puede concretarse de 4 formas distintas:

- con la llegada a la ciudad de obras de artistas nórdicos comisionadas por las élites florentinas
- los posibles viajes de artistas florentinos al norte y de artistas flamencos a Italia
- la llegada a la ciudad de artistas formados en otros ámbitos más nórdicos
- el Concilio de Florencia

Banqueros y Flandes

En el primer caso, estamos hablando del creciente poder de las élites florentinas, principalmente los Medici, que cada vez amplían más el ámbito geográfico de su gran negocio bancario, con sucursales en el norte de Europa, un hecho que les confiere el contacto con las novedades del mundo flamenco principalmente y aumenta sus ansias para poseer obras de los principales artistas de la zona. Es sabido que el palazzo Medici de Via Larga estuvo decorado en tiempos de Lorenzo il Magnifico con obras de Jan van Eyck, Petrus Christus y otros artistas flamencos, gracias a los inventarios que se han conservado del palacio.⁴⁶¹ Pero

⁴⁶¹ El palazzo Medici según el inventario de Lorenzo il Magnifico redactado en 1492 contenía un *san Jerónimo* de Jan van Eyck hoy identificado con el que posee el Detroit Institute of Arts y un retrato de mujer de Petrus Christus identificado con el que posee hoy la Gemäldegalerie de Berlín. Y cabe mencionar también la Piedad de Rogier van der Weyden hoy conservada en el Museo degli Uffizi que originariamente decoraba la capilla de la Villa Medicea de Careggi: " [...] *Fa sempre una certa meraviglia constatare come su 142*

no solo los Medici se dejaron seducir por el arte de los mal llamados primitivos flamencos, sino que algunos de sus principales hombres de confianza al frente del Banco Medici fueron de los mejores mecenas del arte flamenco.⁴⁶² Muestra de que la profesión de banquero siempre ha dado grandes beneficios a sus *ejemplares* directivos. Es por ejemplo el caso de Tommaso Portinari, jefe del Banco en Brujas, mecenas de Hugo van der Goes o de Hans Memling, artista, este último, que ya había sido protegido por el antecesor de Portinari en el cargo, Angelo Tani.⁴⁶³

A pesar de todo, la llegada a Florencia de estas obras comisionadas por florentinos o compradas directamente para la colección medicea, es cronológicamente tardía. Como se ha indicado el Triptico Portinari, la obra flamenca de mayor formato presente en Florencia, no llegó a la ciudad hasta el 23 de mayo de 1483 con destino a la iglesia florentina de Sant' Egidio ya celebre por aquel entonces por el gran ciclo mural del que se ha hablado.⁴⁶⁴

*dipinti posseduti dai Medici e distribuiti tra le loro dimore, ben 42 fossero di manifattura fiaminga! I più famosi – una tavoletta di Fiandra suvi uno San Girolamo a studio..., opera di maestro Giovanni di Bruggia, e una tavoletta dipintovi una testa di dama francese..., opera di Pietro Cresti da Bruggia” – sono stati identificati con opere oggi a Detroit e a Berlino, ma non tutti è stato possibile fornire un’identità. Molti di questi dipinti venivano acquistati alla fiera annuale di Anversa, altri venivano alloggiati sul posto da agenti commerciali, altri ancora potevano essere ordinati direttamente dall’Italia: la Madonna Medici di Francoforte (Städel) e la Sepoltura di Cristo di Rogier van der Weyden (Uffizi), sono due esempi di opere eseguite su commissione e inviate a Firenze in un momento successivo, mentre un polittico di Nicolas Froment con la Resurrezione di Lazzaro (Uffizi) fu ceduto a Cosimo il Vecchio da Francesco Coppini, vescovo di Terni e legato pontificio in Olanda e Inghilterra, dove fu in missione tra il 1459 e il 1462 [...]” CORNINI, Giulio: “Fra Angelico e le Fiandre: aspetti e interpretazioni di una congiuntura artistica europea” en ZUCCARI, Alessandro: *Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Skira, Milán, 2008, págs. 178-179.*

⁴⁶² Véase: SALVINI, Roberto: *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Artioli, Modena, 1984 y GALOPPINI, Laura: *Mercanti toscani e Bruges nel tardo Medioevo*, Ed. PLUS-Pisa University Press, Pisa, 2009 y también: WARBURG, Aby Moritz: “Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance”, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, págs. 247-266; CASTELFRANCHI VEGAS, Liana: *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milán, 1983; SPALLANZANI, Marco; GAETA BERTELÀ, Giovanna: *Libro d’inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Associazione Amici del Bargello, Florencia, 1992; NUTTALL, Paula: “Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso” en MEIJER, Bert W.: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra artista*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florencia, 20 de junio – 26 de octubre de 2008, Sillabe, Livorno, 2008, págs. 22-37 y NUTTALL, Paula: “Jan van Eyck’s paintings in Italy” en FOISTER, Susann: *Investigating Jan van Eyck: essays delivered as papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13 - 14 March 1998*, Brepols, Turnhout, 2000, págs. 169-182.

⁴⁶³ Véase: NUTTALL, Paula: “Memling’s ‘Last Judgement’: Angelo Tani and the Florence colony at Bruges” en AMES-LEWIS, Francis: *Polish and English responses to French art and architecture contrasts and similarities: papers delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art conference*, enero y septiembre de 1993, Birkbeck College, Londres, págs. 155-165.

⁴⁶⁴ Véase: HATFIELD STRENS, Bianca: “L’ arrivo del trittico Portinari a Firenze”, *Commentari*, 19, 1968, págs. 315-319; KOSTER, Margaret L.: *Hugo van der Goes’s “Portinari Altarpiece”: Northern invention and Florentine reception*, tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1999 y KOSTER, Margaret L.: *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Miller, Londres, 2007.

Artistas viajeros

El siguiente capítulo lo constituyen las hipótesis sobre los artistas viajeros. En primer lugar, las hipótesis sobre los artistas florentinos que viajan al norte. Filippo Lippi es uno de los artistas florentinos sobre el que se ha propuesto la posibilidad de que hubiera viajado a Flandes en los años treinta. Su *Madonna de Tarquinia*⁴⁶⁵ realizada en 1437, la *Pala Barbadori*⁴⁶⁶ de 1438 o la *Anunciación Martelli*⁴⁶⁷ de ca. 1440 solo se entienden, por su concepción del espacio y su detallismo flamenco, con un contacto directo con de Flandes en los años anteriores a 1437 en los que el maestro aparece por última vez documentado el julio de 1434 en Padua. De aquí habitualmente se ha considerado que habría entrado en contacto con el mundo de la pintura flamenca en el ambiente paduano⁴⁶⁸ y veneciano, aunque más recientemente Ames-Lewis⁴⁶⁹ ha propuesto un viaje suyo a Flandes aunque no documentado.

Por otro lado, existe otro hilo argumental relacionado con los artistas viajeros que nos lleva al viaje italiano de Rogier van der Weyden⁴⁷⁰ con motivo del jubileo de 1450 (en el que podría haber pasado por Florencia) o a los hipotéticos viajes a Italia de Jan van Eyck,⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Filippo Lippi: *Madonna de Tarquinia*, 1437, 114 x 65 cm., tempera sobre tabla, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini, Roma.

⁴⁶⁶ Filippo Lippi: *Pala Barbadori*, 1438, 244 x 208 cm., tempera sobre tabla, Musée du Louvre, París (realizada para la capilla Barbadori de Santo Spirito en Florencia).

⁴⁶⁷ Filippo Lippi: *Anunciación Martelli*, ca. 1440, 183 x 175 cm., tempera sobre tabla, capilla Martelli, basílica de San Lorenzo, Florencia.

⁴⁶⁸ Véase: MEISS, Millard: "Jan van Eyck and the Italian Renaissance", *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 12-18 septiembre de 1955, Casa Editrice Veneta, Venecia, 1956, págs. 58-69.

⁴⁶⁹ AMES-LEWIS, Francis: "Fra Filippo Lippi and Flanders", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1979, págs. 255-273.

⁴⁷⁰ Se sabe del viaje de Van der Weyden por un escrito del historiador y secretario de Alfonso el Magnánimo, Bartholomeus Facius: BAXANDALL, Michael: "Bartholomaeus Facius on Painting: a fifteenth-century manuscript of the De Viris Illustribus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, págs. 90-107 Véase también: MORISANI, Ottavio: "Gli artisti nel "De viris" di B. Facio", *Archivio storico per le province napoletane*, 34, 1954, págs. 107-117; HOOGWERFF, Godfried Joannes: "Rapporti fra artisti fiamminghi e l'Italia: Giovanni Van Eyck e Ruggiero Van der Weyden", *Rinascimento*, 11.1960, págs. 131-145 y OSANO, Shigetoshi: "Rogier van der Weyden e l'Italia: problemi, riflessioni e ipotesi", *Antichità Viva*, 20, 1981, págs. 5-21.

⁴⁷¹ Véase: WEISS, Roberto: "Jan van Eyck and the Italians", *Italian studies*, 12, 1957, págs. 7-21; STERLING, Charles: "Jan van Eyck avant 1432", *Revue de l'art*, 33, 1976, págs. 7-82 y BONAVOGLIA, Sara: "Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il chiostro degli Aranci", *Arte documento*, 12, 1998, págs. 62-71.

Jean Fouquet⁴⁷² o Petrus Christus.⁴⁷³ En el caso primero, el de Van der Weyden, se acepta la hipótesis del viaje solo documentada por la noticia de Bartholomeus Facius pero los otros casos se trata de hipótesis con dificultades y sin base suficiente para considerarlas. Nos movemos en un terreno cronológicamente frágil, con la dificultad añadida de no saber si en estos supuestos viajes habrían dejado obras en el territorio italiano o no.

Artistas de formación nórdica

En este otro caso, nos encontramos con dos principales figuras en Florencia: la del propio pintor del ciclo de la Badia y la de Domenico Veneziano. Dos pintores que se supone que por su formación nórdica aportan innovaciones a la pintura florentina del siglo XV. En el caso del pintor de la Badia o Giovanni di Consalvo, según los documentos, su formación habría podido ser al igual que la de Veneziano en las zonas limítrofes con el norte como Venecia o Padua. El caso de la segunda ciudad sería más probable por ser el lugar del que provenía también el nuevo abad de la Badia, Frey Gomes Eannes, que había llegado a Florencia en 1418.

El Concilio de Basilea-Ferrara-Florencia

El Concilio que tuvo lugar entre Basilea, Ferrara y Florencia entre 1431 y 1445,⁴⁷⁴ creó un nudo transversal entre las tres ciudades, por las

⁴⁷² Véase: SCHWAGER, Klaus: "Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV" en BADT, Kurt: *Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Dumont, Colonia, 1970, págs. 206-34; SCHAEFER, Claude: "Fouquet le jeune en Italie", *Gazette des beaux-arts*, 70, 1967, págs. 189-212; STERLING, Charles: "Fouquet en Italie", *L'Œil*, 392, 1988, págs. 22-31; SCHAEFER, Claude: *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Verlag der Kunst, Dresden 1994, pág. 18; EVANS, Mark L.: "Jean Fouquet and Italy" en BROWN, Michel P.: *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in honour of Janet Backhouse*, Londres, 1998, págs. 163-190; ROCCASECCA, Pietro: "Il foglio RF 430 del Louvre, una prospettiva per due punti di distanza e la presenza a Roma di Jean Fouquet", *Ricerche di storia dell'arte*, 87, 2005, págs. 13-20 y SRICCHIA SANTORO, Fiorella: "Jean Fouquet en Italie" en AVRIL, François: *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, galerie Mazarine, 25 de marzo – 22 de junio de 2003, Hazan, París, 2003, págs. 50-63.

⁴⁷³ Véase: HOLMES, Charles: "Petrus Christus in Italy", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 46, 267, 1925, págs. 288-289; BAZIN, Germain: "Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle", *La Revue des arts*, 2, 1952, págs. 195-208.

⁴⁷⁴ GILL, Joseph: *The council of Florence*, Cambridge University Press, 1959; GILL, Joseph: *Personalities of the Council of Florence and other essays*, Blackwell, Oxford, 1964; HELMRATH, Johannes: *Das Basler Konzil 1431-1449. Forschungsstand und Probleme*, Böhlau Verlag, Colonia, 1987; MÜLLER, Heribert: *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414 - 1418) und Basel (1431 - 1449): Institution und Personen*, Thorbecke, Ostfildern, 2007; KOLDITZ, Sebastian: *Johannes VIII. Palaiologos und das Konzil von Ferrara-Florenz (1438/39)*, 2 vols.,

que durante los años del Concilio circularon distintas personalidades, algunas muy vinculadas a la misma Badia como el propio abad Gomes o Ambrogio Traversari, que viajaban de una a otra. Los movimientos de personas durante el concilio en cada una de las ciudades están muy poco estudiados pero resultan el capítulo más interesante en el tema que nos atañe. Porque el Concilio pudo consituir un eje de intercambio artístico importante durante los años previos y posteriores al ciclo mural de la Badia. Los años de Basilea podrían haber traído influencias pictóricas nórdicas a través de los emisarios florentinos que allí estuvieron y lo mismo cuando los emisarios nórdicos estuvieron en las dos sedes posteriores.

En este sentido, el Papa Eugenio IV vivió en Florencia durante el Concilio, concretamente entre el 23 de junio de 1434 y el 18 de abril de 1436 y posteriormente entre el 27 de enero de 1439 y el 7 de enero de 1443 (4 años), un hecho importantísimo que marcó la ciudad pero que no ha sido debidamente estudiado.⁴⁷⁵ Es muy probable que el ciclo de la Badia tuviera mucho que ver con la primera de estas estancias del Papa y su relación con Traversari, ya que la presencia del Papa motivó una gran cantidad de empresas decorativas en los conventos y iglesias de la ciudad,⁴⁷⁶ por ejemplo, el ciclo de Sant'Egidio sería también un probable fruto de la segunda estancia del Papa. Lo que si evidencian los pocos estudios sobre las dos estancias largas del Papa en la ciudad es que contribuyeron a fructificar la circulación de manuscritos, de artistas, de humanistas y a acrecentar las artes en general.

Hiersemann, Stuttgart, 2013-2014. Cabe destacar también una fuente inédita: HAINES, Margaret: *Gli appartamenti papali in S. Maria Novella per Eugenio IV nella sua prima permanenza a Firenze, 1434- 1436*, manuscrito, 1979, Archivo de Santa Maria Novella, I. B. 87 ins. 14.

⁴⁷⁵ Existen dos estudios fundamentales sobre el tema pero no suficientes: VITI, Paolo: *Firenze e il concilio del 1439, Atti del Convegno di studi, Firenze, 29 novembre - 2 dicembre 1989*, Leo S. Olschki, Florencia, 1994 y BOSCHETTO, Luca: *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio: Eugenio IV tra curiali, mercanti e umanisti (1434-1443)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2012.

⁴⁷⁶ Véase por ejemplo: BARGELLINI, PIERO: *Il Concilio di Firenze e gli affreschi di Benozzo, Vallecchi*, Florencia, 1961; FARRIS, Giovanni: "Leon Battista Alberti ed il Concilio di Firenze", *Studium*, 66, 5, 1970, págs. 383-387; MARINO, Eugenio: "Il "Diluvio" di Paolo Uccello in S. Maria Novella ed il concilio di Firenze (1439 - 1443)", *Memorie domenicane*, 22, 1991, págs. 241-344; MARINO, Eugenio: "Il "Diluvio" di Paolo Uccello nel chiostro di S. Maria Novella e suoi (possibili) rapporti con il concilio di Firenze", *Firenze e il Concilio del 1439*, 1, págs. 317-387 y Ronchey, Silvia: "Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze" en PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca e le corti italiane*, cat. exp., Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, Arezzo, 31 de marzo - 22 de julio de 2007, Skira, Milán, 2007, págs. 13-19.

En este sentido, cabe prestar atención a la hipótesis personal de Paula Nuttall⁴⁷⁷ según la cual la residencia florentina del Papa Eugenio IV en Santa Maria Novella habría estado decorada con obras de Jan van Eyck que habría comprado o recibido como regalo durante el Concilio y que después en 1443 se llevaría de vuelta a Roma donde las habría visto el cardenal francés Jean Jouffroy.⁴⁷⁸ Según la autora, esta posible presencia de obras de Van Eyck en Florencia explicaría la influencia ejercida por el arte de este en la obra de Fra Angelico,⁴⁷⁹ un extremo que no compartimos en este estudio. Entendemos que la influencia flamenca en la obra de Fra Angelico es ciertamente muy limitada.

En resumen, el ambiente artístico que pudo rodear el Concilio de Basilea-Ferrara-Florencia necesita de un estudio muy detallado, no hecho hasta ahora, para poder comprender quizás algunos de los interrogantes acerca de la llegada del influjo flamenco a Florencia. Paula Nuttall, la persona que más ha estudiado la relación artística entre Flandes y Florencia hasta el momento, nos confesaba en conversación privada que respecto a la época que rodea el Concilio y en general los años 30 del siglo XV solo tenía hipótesis y que se debería realizar un estudio de esta primera época. Siempre se ha estudiado solo la época posterior en la que llegan a Florencia las grandes tablas flamencas que cautivan la mirada de los artistas del momento, pero no el primer período en que el influjo flamenco se introduce discretamente en el arte florentino.

⁴⁷⁷ Paula Nuttall plantea la hipótesis de que la residencia florentina del Papa Eugenio IV estuviera decorada con obras de Van Eyck en su artículo de 2008, véase: Nuttall, 2008, op. cit., pág. 23. Dicha hipótesis tiene su origen en su tesis doctoral sobre la relación de Florencia con la pintura flamenca y en una interpretación que ella hace del texto del cardenal Jean Jouffroy de 1468. Agradecemos a Paula Nuttall las indicaciones que nos ofreció personalmente sobre el tema. Véase también: NUTTALL, Paula: *Early Netherlandish painting in Florence: acquisition, ownership and influence c.1435-1500*, tesis doctoral, Courtauld Institute of Art, University of London, Londres, 1990 y su versión en libro: NUTTALL, Paula: *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting 1400 – 1500*, Yale University Press, New Haven, 2004. Véase también: NUTTALL, Paula: “The Medici and Netherlandish painting” en AMES-LEWIS, Francis: *The early Medici and their artists*, Birbeck College, Londres, 1995, págs.135-152; NUTTALL, Paula: *Face to face: Flanders, Florence, and Renaissance painting*, cat. exp., The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, 28 de septiembre de 2013 – 13 de enero de 2014, The Huntington Library, San Marino (California), 2013.

⁴⁷⁸ “[...] Animadvertit nunc etatem tertiam qua Elion, Nicomachus, Protogenes, Apelles floruerunt aut qui illos superaverunt **Iohannem Brugensem cuius tabulas in Eugenii pontificis aula vidisti**, aut amicissimum mihi Brucellensem Rogerium cuius picturae omnium regum aulam collustrant [...]” JOUFFROY, Jean: *De dignitate cardinalatus*, 1468, Biblioteca Vaticana, ms. Ott. Lat. 793, folio 4v. Según la transcripción de Miglio: MIGLIO, Massimo: *Storiografia pontifica del Quattrocento*, Patron Editore, Bologna, 1975, pág. 141, n. 31.

⁴⁷⁹ Véase también: CORNINI, Giulio: “Fra Angelico e le Fiandre: aspetti e interpretazioni di una congiuntura artistica europea” en ZUCCARI, Alessandro: *Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Skira, Milán, 2008, págs. 163-198.

2.6.- El ciclo de la Badia como introductor del influjo nórdico en Florencia

Atendiendo a todo lo que se ha expuesto anteriormente, cronológicamente el ciclo mural del Chioistro degli Aranci puede considerarse como el primer introductor del influjo nórdico en la ciudad de Florencia. Es imposible encontrar obras anteriores al ciclo de la Badia en Florencia que muestren las innovaciones de la pintura nórdica. Hoy es muy difícil valorar la influencia que pudo tener el ciclo de la Badia para la evolución del arte florentino posterior, porque nos falta la pieza clave para entenderlo, el ciclo mural que decoró el ábside de la iglesia florentina de Sant' Egidio y que, sin duda, bebió artísticamente en parte del ciclo de la Badia.

La amplitud del paisaje, los paisajes fluviales, los reflejos en el agua y la representación de la realidad a través de la incidencia de luz en los objetos son elementos comunes de los dos ciclos. Elementos que si que aún podemos ver hoy reflejados en las obras conservadas de dos de los protagonistas del ciclo de Sant' Egidio, Piero della Francesca y Alesso Baldovinetti.

A pesar de que nos falten datos para evaluar la incidencia real de las innovaciones del ciclo de la Badia en el arte florentino, su categoría de precursor en la introducción del influjo nórdico en Florencia, permite reubicarlo en su debido sitio histórico y sacarlo del olvido de los siglos.

3.- El ciclo mural perdido de Sant' Egidio y el influjo nórdico

3.1.- El ciclo de Sant' Egidio: consideraciones previas

Ateniéndose a lo escrito por Roberto Longhi en 1952, cuando advertía sobre el deterioro de los murales del Chiostro degli Aranci, este era la última pieza existente que permitía entender el *puzzle* artístico de la Florencia posmasacciana y principalmente era la última reminiscencia de la obra cumbre del periodo, hoy desaparecida, el ciclo mural que decoró el ábside de la iglesia florentina de Sant' Egidio hasta el siglo XVIII.⁴⁸⁰ La obra representa la culminación de la llamada posteriormente *pittura di luce* y en cierto modo fue como una segunda capilla Brancacci para la evolución del arte florentino de la segunda mitad del siglo XV. En ella participaron los máximos artífices del momento: Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti con la célebre colaboración de Piero della Francesca. Sus resultados pictóricos daban muy posiblemente un paso más hacia la apertura del paisaje y del espacio pictórico, respecto al ciclo de la Badia (que influyó posiblemente en el ciclo de Sant' Egidio), con la introducción del influjo flamenco de modo más acentuado.

3.2.- El ciclo de Sant'Egidio y las fuentes histórico artísticas del siglo XVI

La primera noticia que ha llegado hasta hoy sobre el citado ciclo es la que contiene el Memoriale de Francesco Albertini, publicado en 1510. Albertini indica que la capilla mayor de la iglesia de Sant'Egidio estaba pintada mitad por Andrea del Castagno y mitad por Domenico Veneziano, a pesar que algunas figuras eran de mano de Alesso Baldovinetti.⁴⁸¹ Los pocos datos que ofrece el breve comentario de Albertini solo permiten pensar en la posibilidad que los dos principales pintores pintaran cada uno un lado de la capilla.

⁴⁸⁰ “[...] In ogni caso, l'occasione sembra buona per avvertire i nostri curatori artistici (Soprintendenze e simili) che ove non si provveda d'urgenza allo stacco dell'intero ciclo (il più importante che resti a Firenze, del decennio seguente alla morte di Masaccio) di esso non rimarra fra breve nient'altro che 'la rimembranza acerba'. Dopo la distruzione 'barocca' del ciclo di San 'Egidio, questo sarebbe, in prosieguo di tempo, il delitto più grave da rimputarsi alla cultura locale; ov'essa non provveda in extremis a guardarsi le spalle dell'avvenire, che, presto o tardi, si fa giudice severo [...]” LONGHI, 1952, op. cit., pág. 34.

⁴⁸¹ “La cappella maggiore è mezza di Andreino et mezza di Domenico Veneto: benché alcune figure dinanzi sieno per mano di Alexo Bal.” ALBERTINI, Francesco: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia per mano di sculptori et pictori eccellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Messer Francesco Albertini prete fiorentino anno domini 1510*, Herbert Percy Horne (ed.), Chato & Windus, Londres, 1909, págs. 13-14.

El memoriale del sacerdote florentino Francesco Albertini se publicó por primera vez en 1510: ALBERTINI, Francesco: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia per mano di sculptori & pictori eccellenti moderni & antiqui, tracto dalla propria copia di messer Francesco Albertini prete fiorentino anno domini 1510*, per ser Antonio Tubini, Florentia, 1510. Aunque la principal edición crítica y la más utilizada es la que hizo Herbert P.Horne en 1909.

La siguiente noticia, un poco más extensa figura en el llamado Codice o Anonimo Magliabechiano, conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia. El manuscrito al hablar de Andrea del Castagno indica que éste pintó “una facciata” en Sant’Egidio, que Baldovinetti pintó la segunda detrás del altar mayor y en la otra pared del altar pintó Veneziano⁴⁸². Por lo tanto, los datos ofrecidos por el Anonimo Magliabechiano permiten pensar que Castagno y Veneziano pintaron las dos paredes laterales del altar, mientras que Baldovinetti pintó probablemente la pared central, aunque no permite precisar que lado pintó cada cual. Después del Anonimo Magliabechiano, la misma noticia, prácticamente idéntica, aparece en la que fue la principal fuente para Vasari, el *Libro di Antonio Billi*⁴⁸³ y por lo tanto no aporta novedades respecto a las noticias anteriores.

Es pues en las *Vite* de Giorgio Vasari donde aparece por vez primera una descripción detallada del ciclo y sus escenas, aunque siguen sin quedar claros algunos detalles como las paredes que pintó cada uno. Vasari, siguiendo seguramente al Libro di Antonio Billi, indica que Veneziano y Castagno pintaron cada uno una pared lateral y que Baldovinetti pintó la pared central, detrás del altar. Al enumerar las escenas pintadas por cada uno, Vasari, lo hace empezando por las escenas pintadas en lo alto y prosigue hasta las escenas de la parte inferior. Según Vasari Domenico Veneziano pintó el *Encuentro de san Joaquín y santa Ana en la Puerta Áurea*, debajo el *Nacimiento de la Virgen* y en el

⁴⁸² “Dipinse in Firenze nella chiesa di san Gilio una facciata, che la seconda dreto all’altar dipinse Alesso Baldovinetti e la terza verso... maestro Domenico da Vinezia [...]” FICARRA, Annamaria: *L’Anonimo Magliabechiano*, Florentino, Florencia, 1968, pág. 106.

El código fue publicado por primera vez por Carl Frey en 1892. FREY, Carl: *Il codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l’arte degli antichi e quella de’ Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da anonimo fiorentino*, G. Grote, Berlín, 1892.

⁴⁸³ “[...] Dipinse in più luoghi: come fu na facciata in Santo Gilio in Firenze, et drieto allo altare maggiore, dipinse Alesso Baldovinetti, et uno Domenicho da Vinegia, el quale fu morto da detto Andreino con una maza ferrata in sulla testa per invidia, et però non potette finire detta facciata et alla morte confessò detto omicidio [...]” fol. 48v. (Sobre Andrea del Castagno). “[...] Dipinse la faccia in Santo Gilio drieto all’altare maggiore [...]” fol. 50r. (Sobre Baldovinetti). FREY, Carl: *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Bibl. Nazionale di Firenze*, G. Grote, Berlín, 1892.

Cabe aclarar que el Libro di Antonio Billi, aunque también es un código de la colección reunida por Antonio Magliabecchi, no debe confundirse con el citado Anonimo Magliabechiano o también llamado Anonimo Gaddiano, a pesar de que los dos contienen elementos similares. Por ejemplo, Vasari conoció el Libro di Antonio Billi, principal fuente que tuvo para la primera edición de sus *Vite*, pero no conoció el Anonimo Magliabechiano. El Libro di Antonio Billi fue parcialmente editado por Cornelius von Fabriczy en 1891. FABRICZY, Cornelius von: “Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze”, *Archivio Storico Italiano*, 5, 7, 1891, págs. 72 y ss. Aunque sería el historiador alemán Carl Frey que lo publicaría en una edición comentada en 1892. FREY, 1892, op. cit. Existe también una edición moderna: BENEDETUCCI, Fabio (ed.): *Il Libro di Antonio Billi*, De Rubeis, Roma, 1991.

primer nivel los *Desposorios de la Virgen*. Por otro lado, Andrea del Castagno pintó la *Anunciación a la Virgen*, la *Presentación en el Templo* y en el nivel inferior la *Muerte de la Virgen* que dejó inacabada. En referencia a lo pintado por Alesso Baldovinetti solo indica que pintó un san Egidio, que probablemente formaba parte de la decoración circundante del ciclo.⁴⁸⁴ Por lo tanto, según Vasari se trataba de un ciclo articulado en dos paredes laterales con tres escenas distribuidas en tres niveles cada una:

Edición Torrentina (1550)

“[...] Per il che acquistato grazia con la casa de’ Portinari, fu messo alla cappella dello altar maggiore di San Gilio in detta chiesa; nella quale lavorò una parete, e dell’altre una ne fu data ad Alesso Baldovinetti, e l’altra al molto allora celebrato pittore Domenico da Vinegia, perché i Portinari l’avevano fatto venire da Vinegia, perciò che di quel luogo il colorire a olio portato aveva. [...] Aveva Andrea finito a fresco nella cappella una storia della Nostra Donna quando è dallo Angelo annunziata, che è tenuta cosa bellissima per avervi egli dipinto lo Angelo in aria, cosa non usata sino a quel tempo; ma molto più bella ancora fu tenuta una altra istoria d’una Nostra Donna pure quando ella sale i gradi del tempio, in sui quali figurò molti poveri, e fra gli altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro: cosa molto bene finita da lui, per lo sprone della concorrenza di maestro Domenico, con industria, arte et amore. Dall’altra parte aveva maestro Domenico fatto ad olio nell’altra parete di detta cappella la natività e lo spozalizio di detta Vergine, et Andrea aveva cominciato a olio l’ultima storia della morte di Nostra Donna; nella quale, per la concorrenza di m[aestro] Domenico spronato dal desiderio di esser tenuto quello che egli era veramente, fece in iscorto un cataletto dentrovi la morta, la quale non è un braccio e mez[z]o di lunghezza, e pare lunga tre. Intorno a questa figurò gli Apostoli in una maniera che, se bene si conosce ne’ visi loro la allegrezza del vederne portare quella anima in cielo da Iesù Cristo, e’ vi si conosce ancora il dolore e l’amaritudine del rimanere in terra senza essa. Tra gli Apostoli mescolò molti Angeli che tengono lumi accesi, con belle arie di teste e sì bene condotte che e’ mostrò certamente di saper maneggiare i colori a olio sì bene quanto m[aestro] Domenico suoconcorrente [...]”

⁴⁸⁴ “[...] Laonde Alesso perseverando nel suo lodevole proponimento, incominciò in Santa Maria Nuova la cappella di San Gilio, cioè la faccia dinanzi [...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol. 3, pág. 314 (Edición Torrentiniana, 1550).

“ [...] La prima opera che lavorasse a fresco Alesso fu in S. Maria Nuova la cappella di San Gilio, cioè la facciata dinanzi, la quale fu in quel tempo molto lodata, perché fra l’altre cose vi era un Santo Egidio tenuto bellissima figura. [...]” VASARI, Giorgio: *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol.3, pág. 314 (Edición Giuntina, 1568).

"[...] Per lo che acquistato grazia con la casa de' Portinari e con lo spedalingo, fu datogli a dipignere una parte della cappella maggiore, essendo stata allogata l'altra ad Alesso Baldovinetti e la terza al molto allora celebrato pittore Domenico da Vinezia, il quale era stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio.[...]

Fece dunque Andrea, per procedere ordinatamente, nella sua facciata della cappella di S. Maria Nuova una Nunziata, che è tenuta bellissima per avere egli in quell'opera dipinto l'Angelo in aria, il che non si era insino allora usato; ma molto più bell'opera è tenuta dove fece la Nostra Donna che sale i gradi del tempio, sopra i quali figurò molti poveri, e fra gl'altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro: e non solo questa figura ma tutte l'altre sono belle affatto, avendole egli lavorate con molto studio et amore per la concorrenza di Domenico. Vi si vede anco tirato in prospettiva in mezzo d'una piazza un tempio a otto facce, isolato e pieno di pilastri e nicchie, e nella facciata dinanzi benissimo adornato di figure finte di marmo; e intorno alla piazza è una varietà di bellissimi casamenti, i quali da un lato ribatte l'ombra del tempio mediante il lume del sole con molto bella, difficile e artificiosa considerazione. Dall'altra parte fece maestro Domenico a olio Gioachino che visita S. Anna sua consorte, e di sotto il nascere di Nostra Donna, fingendovi una camera molto ornata et un putto che batte col martello l'uscio di detta camera con molto buona grazia. Di sotto fece lo spozalizio d'essa Vergine con buon numero di ritratti di naturale, fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de' Fiorentini, con un beretone rosso, Bernardo Guadagni, che era gonfaloniere, Folco Portinari et altri di quella famiglia. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace, et alcune femine con abiti indosso vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usavano in que' tempi. Ma questa opera rimase imperfetta per le cagioni che disotto si diranno. Intanto aveva Andrea nella sua facciata fatta a olio la morte di Nostra Donna, nella quale, per la detta concorrenza di Domenico e per essere tenuto quello che egli era veramente, si vede fatto con incredibile diligenza in iscorto un cataletto dentrovi la Vergine morta, il quale, ancora che non sia più che un braccio e mezzo di lunghezza, pare tre. Intorno le sono gl'Apostoli fatti in una maniera che, se bene si conosce ne' visi loro l'allegrezza di veder esser portata la loro Madonna in cielo da Gesù Cristo, vi si conosce ancora l'amaritudine del rimanere in terra senz'essa. Tra essi Apostoli sono alcuni Angeli che tengono lumi accesi, con bell'aria di teste e sì ben condotti che si conosce che egli così bene seppe maneggiare i colori a olio come Domenico suo concorrente. Ritrasse Andrea in queste pitture di naturale messer Rinaldo degl'Albizi, Puccio Pucci, il Falganaccio, che fu cagione della liberazione di Cosimo de' Medici, insieme con Federigo Malevolti che teneva le chiavi dell'Alberghetto; parimente vi ritrasse messer Bernardo di Domenico della Volta, spedalingo di quel luogo, inginocchioni, che par vivo; et in un tondo nel principio dell'opera se stesso con viso di Giuda Scariotto, come egl'era nella presenza e ne' fatti [...]."

VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971, vol.3, pág. 358-360.

A parte de esto, Vasari narra algunos detalles de las escenas pintadas por cada uno de los pintores del ciclo. Según Vasari, Domenico Veneziano pintó al óleo el encuentro en la puerta dorada, aunque no especifica si también usó dicha técnica para las otras dos escenas. En el caso de los *Desposorios de la Virgen* indica que pintó muchos retratos del natural que también describe.

En el caso de Andrea del Castagno explica que la Anunciación era especialmente bella por contener un ángel anunciador en el aire, algo, dice Vasari, que era inusual para la época. Pero para Vasari la escena más bella era la *Presentación al Templo* donde Castagno había pintado un templo con ocho caras en perspectiva en medio de una plaza, con muchas columnas y nichos y figuras pintadas fingiendo el mármol, pero lo que más destacaba en la escena era el juego de luz y sombra entre los edificios representados y la vivacidad de los pobres que Andrea pintó en las escaleras del templo.

La última escena pintada por Andrea del Castagno era la *Muerte de la Virgen*, donde el cadáver de ésta fue pintado en un magnífico escorzo rodeado de los apóstoles y de ángeles con candelas, en los apóstoles Castagno pintó muchos retratos del natural que Vasari describe. Pero lo que Vasari destaca de esta escena es que Andrea la pintó al óleo, técnica que había aprendido de Veneziano⁴⁸⁵. Vasari narra, finalmente, que en la decoración circundante Andrea incluyó en un tondo un autorretrato, un detalle final que podría indicar el tipo de decoración que tenía el ciclo mural. La división tripartita de las paredes laterales ya indica cierta similitud con el ciclo de la Capilla dell'Assunta de la catedral de Prato, pero este último detalle permite dar aún más solidez a la hipótesis. La posibilidad de que el ciclo estuviera circundado de una decoración con tondos, resultaría muy cercano al esquema y decoración general del ciclo de Prato.

Posteriormente a la última edición de la *Vite*, la Giuntina de 1568, en 1584 Raffaello Borghini publicaba su libro titulado *Il Riposo*,⁴⁸⁶ un libro sobre

⁴⁸⁵ Posteriormente se ha demostrado con análisis que el ciclo no fue pintado al óleo, sino que este se usaba en la época de modo frecuente para ciertos toques en los frescos.

⁴⁸⁶ “[...] Et essendogli stata data à dipingere una parte della Cappella maggiore di Santa Maria Nuova; perciochè un'altra parte fu data ad Alesso Baldovinetti, e l'altra à Domenico da Vinegia, che havea portato pur all'ora il segreto del dipingere à olio in Firenze; fece Andrea con detto Domenico simulata amicitia, portandogli grande invidia, perche le cose sue erano per lo nuovo modo del dipingere commendate assai: e poichè hebbe tanto finto seco, che Domenico gli insegnò dipingere à olio [...] Dinpinse à olio nella facciata, che à lui toccò Andrea, la morte della Nostradonna, dove si vede, un canaletto entrovi la Vergine morta, il quale, come che non sia più lungo d'un braccio, e mezzo, aparisce di tre braccia, e intorno vi sono gli Apostoli, Agnoli, et altre figure lavorate con gran diligenza, dove si conosce che egli seppe non meno maneggiare i colori à

la pintura y la escultura que bebe directamente de las Vite de Vasari. En *Il Riposo*, Borghini, al narrar la vida de Andrea del Castagno repitió lo dicho por Vasari pero de forma más sintética y sin aportar nuevos datos. Pero un dato muy importante si que aporta la publicación de Borghini, el hecho que probablemente el ciclo existía en 1584 aún, ya que está será la última noticia sobre el ciclo que no indique su desaparición. Concretamente, Mario Salmi en 1947,⁴⁸⁷ aunque no habló de la última noticia contenida en *Il Riposo*, indica que justo 10 años más tarde, en 1594, fue remodelada la capilla del altar mayor de Sant'Egidio eliminando su arco ojival original y convirtiéndolo en un arco de medio punto, con lo que seguramente por lo menos una parte del ciclo desapareció. Como indica Salmi lo más probable es que los frescos ya se taparan en este primer momento, ya que nadie más lo citó después de Borghini. De todos modos, Salmi supone que la destrucción final de los frescos tuvo lugar en el siglo XVIII con la redecoración de la capilla en estilo rococó, a lo que cabe añadir que la instalación del órgano que ocupa la pared central de la capilla también lastimó lo que pudiera quedar del ciclo.

3.3.- Los intentos para reencontrar restos del ciclo mural

Durante varios siglos no se habló ni se supo nada más sobre este ciclo que, seguramente, fue la cúspide de la pintura florentina posmasacciana y que marcó un antes y un después para el florecimiento del pleno Renacimiento de mano de aquel Piero della Francesca que había participado de joven en el ciclo.

A principios del siglo XX el director de los museos florentinos Corrado Ricci probó infructuosamente de buscar en Sant'Egidio los frescos perdidos.⁴⁸⁸ Pero en los años 40, durante el rectorado de Arrigo Serpieri, el hospital de

olio, che si facesse Domenico suo concorrente [...]". BORGHINI, Raffaello: Il Riposo in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano, Apresso Giorgio Marescotti, in Fiorenza, 1584, págs. 334-335. (Existe una versión facsímil publicada por el Editorial Georg Olms, Hildesheim, 1969).

⁴⁸⁷ "[...] Ma nel 1594 fu promossa una nuova sistemazione della capella il cui arco d'ingresso a sesto acuto fu sostituito da uno in arenaria a tutto sesto, recante nella sua parte interna la data suddetta. [...] È probabile che nella sistemazione del 1594 gli affreschi fossero già scialbati perché dopo il Vasari nessuno gli menziona più. Ma lo scempio di essi avvenne assai più tardi, quando nel secolo XVIII Matteo Bonechi e Giovanni Tonelli dipinsero il soffitto della chiesa. In quella occasione anche la volta e le pareti della cappella maggiore di Sant'Egidio assunsero un aspetto rococò, esclusivamente decorativo, come si vedrà [...]" SALMI, Mario: "Contributi fiorentini alla Storia dell'Arte", *Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria*, 1947, págs. 423-424.

⁴⁸⁸ Véase SALMI, 1947, op. cit., pág. 426.

Santa Maria Nuova y con él la iglesia de Sant'Egidio pasaron a manos de la Universidad de Florencia, ante lo que el historiador Mario Salmi propuso un proyecto para conservar la iglesia y aprovechar a la vez para volver a buscar posibles restos del ciclo perdido. El resultado de aquellos trabajos fue minuciosamente publicado en el artículo que se ha citado anteriormente con reproducciones de los fragmentos encontrados. Principalmente se encontraron fragmentos en la vuelta de la capilla, que había sido casi totalmente destruida, aunque permanecía una de las velas góticas debajo de la vuelta barroca. El fragmento encontrado muestra el tipo de decoración que circundaba los frescos de la capilla, con bandas fitomórficas de hojas de roble y algunos tondos figurados, acercándose como se ha dicho a la decoración existente en la capilla dell'Assunta en Prato.

Por otra parte, según Salmi se adivinaban en el fragmento los pies de un personaje que podrían haber formado parte de un profeta, un evangelista o una sibila, siguiendo un esquema muy propio de los ciclos de la época, como por ejemplo el que aún se puede apreciar en la vuelta de la capilla Gianfigliuzzi, la capilla del altar, de la iglesia florentina de Santa Trinità que pintó Alesso Baldovinetti.⁴⁸⁹ Así pues, el fragmento de la vuelta tampoco servía para aportar gran luz sobre el ciclo mural, pero tampoco lo serían el resto de fragmentos. Solo se encontraron enteras varias partes del basamento del ciclo, con su decoración, pegados con pequeños fragmentos de las escenas del nivel inferior.

Dichos pequeños fragmentos solo permiten ver algunos pies y vestidos de los personajes que aparecían en el ciclo y impiden una aproximación a lo que pudieran ser las escenas. A pesar de todo el fragmento que se corresponde con la pared izquierda que supuestamente pintó Domenico Veneziano debería corresponderse a la vez con los *Desposorios de la Virgen*. El hecho que en los restos se pueden adivinar dos grupos separados y, a la vez, enfrentados entre sí, puede permitir pensar en que se trate verdaderamente de unos Desposorios de la Virgen que tendrían lugar en un sitio exterior y que quizás

⁴⁸⁹ El gran ciclo pintado por Baldovinetti entre 1471 y 1497 con historias del Antiguo Testamento y que fue la mayor obra de la producción del artista, sucumbió también a la ignorancia del siglo XVIII frente al arte de la época posmasacciana y fue totalmente destruido entre 1760-61 para remodelar el coro. Acciones como esta y la perpetrada en Sant'Egidio no fueron únicas, solo cabe recordar la destrucción de la vuelta pintada por Masolino y de otras partes en la Capilla Brancacci de la iglesia del Carmine de Florencia. v. WEDGWOOD KENNEDY, Ruth: *Alesso Baldovinetti, a critical & historical study*, Yale University Press, New Heaven, 1938. véase también: BELLINCINI-BAGNESI, Piero: "Pitture di Alesso Baldovinetti nella Capella de' Gianfigliuzzi in Santa Trinità", *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, págs. 50-52.

podrían parecerse a la versión que pintó posteriormente Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia o a las ya más lejanas versiones pintadas por Perugino y Rafael.

Por otro lado, los fragmentos que se corresponden con la pared derecha de la capilla, que deberían corresponderse con la *Muerte de la Virgen* de Andrea del Castagno, dejan intuir una situación exterior con fragmentos de paisaje a un lado y si se compara el fragmento con la *Muerte de la Virgen* de Ghirlandaio en la ya citada capilla Tornabuoni, no sería erróneo pensar en que el fresco habría podido ser parecido en su composición. Cabe aquí también decir que en el ciclo de Ghirlandaio hay una escena que especialmente llama la atención, la *Presentación al Templo*, por su semejanza en muchos detalles con la escena homónima del ciclo de la capilla dell'Assunta de Prato, algo que permitiría establecer la hipótesis a su vez que el modelo de Ghirlandaio no hubiera sido Prato, sino Sant'Egidio.

En lo que se refiere a los dos fragmentos conservados de la pared central de la capilla se adivina también un ambiente exterior con posible paisaje así como dos pares de pies de personajes que llevan algún tipo de armas como lanzas o flechas, algo que podría permitir la hipótesis de que allí se hubiera representado la escena en la que san Egidio es alcanzado por una flecha del rey godo Wamba y salva a un ciervo, una de las escenas más propias de la iconografía del santo y que podría responder si se piensa en el arte del paisaje de Baldovinetti, a la *bellissima figura* de la que habla Vasari. Ya que la expresión de Vasari podría referirse también a la escena entera.

De este modo, contrariamente a lo que propone Salmi,⁴⁹⁰ la pared central podría haber contenido una escena inferior entera con este pasaje de la vida del santo y quizás los registros superiores, flanqueando la ventana (la caja del órgano hoy ya no permite ver la ventana en la capilla barroca) podría haber contenido otras escenas o probablemente como decía Salmi representaciones de santos en fornículas o recuadros.

A parte de esto, los fragmentos revelaron por lo menos un dato muy importante: el tipo de basamento pintado que tenía el ciclo, lo único que se ha conservado bien. Un tipo de basamento con mármoles fingidos muy propio de la época, pero sobre todo de Andrea del Castagno que lo utilizó en varias ocasiones,

⁴⁹⁰ La propuesta de Salmi que proponía una decoración con santos en fornículas quizás como en Prato, aunque es razonable no concuerda con el fragmento conservado. SALMI, 1947, op. cit.

como por ejemplo en su ciclo de hombres y mujeres ilustres que pintó circa 1450 en la Villa Carducci, llamada Il Farnaccione, de Florencia y que hoy se conserva en parte en la exchiesa di San Pier Scheraggio, en el museo de los Uffizi.

Dejando a un lado los restos de frescos, la operación de búsqueda en Sant'Egidio llevó a la luz una sinopia de gran valor, quizá el fragmento más relevante de lo que quedó del ciclo. Se correspondería con los *Desposorios de la Virgen* de Domenico Veneziano y podría ser la figura de la Virgen sin vestir. La mayor parte de historiadores han coincidido en atribuir la sinopia a Veneziano, debido al trabajo de perspectiva y a la delicadeza de la figura.

Los fragmentos encontrados en el coro de Sant'Egidio se separaron del muro mediante la técnica del *stacco* y fueron posteriormente almacenados, hasta que en 1957 se expuso la sinopia de Domenico Veneziano para los *Desposorios de la Virgen* en la primera *Mostra di Affreschi Staccati*.⁴⁹¹ Hoy día, todos los fragmentos, menos los restos de decoración de la vuelta, se encuentran expuestos en el museo del Cenacolo de Sant'Apollonia.

3.4.- Los documentos del ciclo de Sant'Egidio

Por otro lado, la intención de poder reconstruir o entender lo que fue el ciclo mural lleva a preguntarse por la existencia de documentos o contratos de la época que permitan saber algo más sobre el ciclo y sobre todo su datación concreta. Se sabe por Vasari que el ciclo fue empezado por Domenico Veneziano y es sobre éste que se han concentrado siempre las principales investigaciones sobre la documentación.

La primera noticia existente sobre algún documento referente al ciclo de Sant'Egidio la dio el historiador alemán Emil Harzen en 1856⁴⁹². Harzen es el

⁴⁹¹ BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1957. La sinopia también se expuso en la segunda y tercera exposición: BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *II Mostra di Affreschi Staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1958 // BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *III Mostra di Affreschi Staccati: Aggiunte al Catalogo della II Mostra del 1958*, Tipografia Giuntina, Florencia, 1959. Véase también: PROCACCI, Ugo: *Sinopie e Affreschi*, Cassa di Risparmio di Firenze – Electa, Milán, 1961.

⁴⁹² HARZEN, Emil: "Über den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli", *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst*, II, 1856, pág. 232. La cita de Harzen al documento también aparece reflejada en el doctorado publicado por Felix Witting en 1898. WITTING, Felix: *Piero dei Franceschi. Eine kunsthistorische Studie*, tesis doctoral, Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Heitz & Mündel, Estrasburgo, 1898, pág. 3.

primero en citar un documento (ver documentos anexos 2) referente al ciclo de Sant'Egidio en el que el joven Piero della Francesca (citado en el documento como *Pietro di Benedetto dal Borgho a San Sipolchro*) aparece nombrado junto a Domenico Veneziano con la alocución "sta cho' llui" (está con él). Piero della Francesca aparece citado en dicho documento como receptor de 3 florines para su supuesto trabajo junto a Veneziano.

Según Emil Harzen el documento citado fue descubierto por el célebre historiador del arte Gaetano Milanesi,⁴⁹³ muy conocido por los resultados de sus búsquedas en los archivos florentinos, que le había transmitido el descubrimiento por carta. De este modo, se producía el hecho inusual de que era Harzen y no Milanesi, su descubridor, el que citaba por primera vez el documento.

Por otro lado, en 1871 Ottavio Andreucci publicaba un pequeño libro sobre los archivos del hospital de Santa Maria Nuova en el que desgranó gran parte de los documentos conservados en ellos respecto al ciclo de Sant'Egidio. En las notas al libro aparecen las transcripciones de los documentos referentes a Domenico Veneziano y Andrea del Castagno presentes en los *Quaderni di Cassa* y *Libri di Creditori e Debitori* del hospital de entre 1441 y 1451.⁴⁹⁴ En lo que se refiere a los documentos sobre Domenico Veneziano, Andreucci no publica todos los que conocemos hoy en día y por lo tanto es incompleto. Pero en lo que se refiere a Andrea del Castagno publica parcialmente y con errores dos entradas referentes al pintor del *Quaderno di Cassa segnato KK* (1450-1452) y tres del Libro di Uscita (1450-1451), todos ellos nunca más publicados y que se publican aquí corregidos y acompañados de otros inéditos en los documentos anexos. Andreucci también publica dos documentos referentes a la actividad de Bicci di Lorenzo en la iglesia de Sant'Egidio, que pintó un apostolado en la iglesia y cuatro doctores en la fachada.⁴⁹⁵

⁴⁹³ A pesar de todo en 1862, ocho años después, Milanesi citaría el documento que había descubierto en un artículo. MILANESI, Gaetano: "Pietro della Francesca", *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, VI, 1862, págs. 10-14.

⁴⁹⁴ ANDREUCCI, Ottavio: *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori: considerazioni storico-critiche*, Campolmi, Florencia, 1871, págs. 79-80.

⁴⁹⁵ ANDREUCCI, 1871, op. cit., pág. 78.

En 1905 Odoardo Giglioli⁴⁹⁶ publicó también por primera vez otro de los documentos más relevantes que se conocen sobre el ciclo, en concreto Giglioli publicó dos documentos pertenecientes al Libro di Ricordi di Santa Maria Nuova. El primero de los documentos,⁴⁹⁷ Libro di Ricordi A, 1400-1455, folio 468r. (ver documento anexo núm. B.2.A), indica que en enero de 1450 Andrea del Castagno se comprometía a pintar la capilla mayor de Sant'Egidio por un precio fijo de 100 florines, pagando por lo tanto de este dinero los gastos de la obra y los gastos de su comida de cada día, ya que se le ofrecía alojamiento en los aposentos del hospital. Por otro lado, el documento indica que Andrea del Castagno trabajó en el ciclo entre enero de 1450 y septiembre de 1453, dejando, según dice el documento, el ciclo sin terminar porque continuamente se ausentaba de Sant'Egidio y trabajaba muy poco en los frescos.

El segundo documento, Libro di Ricordi B, 1455-1515, folio 57r. (ver documento anexo B.3.A.2) era inédito⁴⁹⁸ y en él aparece Alesso Baldovinetti como continuador de la tarea de Veneziano en el ciclo. El documento fechado en 17 de abril de 1461, indica que en aquel día Alesso Baldovinetti prometió acabar en un año “una *storia di nostradonna cominciata per maestro domenicho davinegia*” sin recibir nada a cambio – “*per lamore didio*”- más lo que gastase en pigmentos y los gastos del vivir. Una noticia documental que coincide con lo dicho en el Codice Magliabechiano, el Libro de Antonio Billi y en Vasari acerca de que Baldovinetti pintara la pared de detrás del altar mayor y en ella, según Vasari, un san Egidio.

Por otro lado, Ruth Wedgwood Kennedy en la única monografía existente sobre Baldovinetti que data de 1938,⁴⁹⁹ publicó un documento anterior referente a la actividad de Baldovinetti en Sant'Egidio. El documento (ver documento anexo B.3.A.1.) forma parte del mismo corpus documental -S. Maria

⁴⁹⁶ GIGLIOLI, Odoardo: “Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la Chiesa di Sant'Egidio ed il pergamino di Giuliano da Maiano”, *Rivista d'Arte*, 1905, págs. 206-208.

⁴⁹⁷ Este documento es el único documento referente a la actividad del pintor en Sant'Egidio que se ha publicado repetidas veces en la bibliografía acerca de Andrea del Castagno. Ya que como se ha dicho los otros descubiertos por Andreucci no se han citado nunca más.

⁴⁹⁸ El documento sería también citado posteriormente por Giglioli en 1912 y por Wedgwood Kennedy en 1938. GIGLIOLI, Odoardo H.: *Vita di Alesso Baldovinetti con una introduzione, note e bibliografia*, R. Bemporad & Figlio, Florencia, 1912; WEDGWOOD KENNEDY, 1938, op. cit., pág. 106.

⁴⁹⁹ WEDGWOOD KENNEDY, 1938, op. cit., págs. 239-240. El documento ya había sido publicado por Giovanni Poggi en 1909. POGGI, Giovanni: *I ricordi di Alessio Baldovinetti*, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 1909, apendice C. Por otro lado, también Gaetano Milanesi lo citaría en sus comentarios a las vidas de Vasari. MILANESI, Gaetano: *Le opere di Giorgio Vasari*, vol. II, G.C. Sansoni, Florencia, 1885, pág. 592.

Nuova, Uscita 1459-61- pero es un año antes que el anterior, del 18 de diciembre de 1460. En el documento Baldovinetti es citado como receptor de un pago de 8 florines de oro “*per certe dipinture che à fatto intorno alla tavola dello altare maggiore insino a questo dì 11 di dicembre 1460*”.

Según el texto se podría pensar que Baldovinetti hubiera pintado, tal y como indicaba Vasari, la pared del altar mayor que en este caso se habría indicado como “*algunas pinturas que ha hecho alrededor de la tabla del altar*”. El pintor pues, habría empezado a pintar la pared del altar de Sant’Egidio en 1460 y posteriormente en abril de 1461 se habría comprometido también a terminar la escena de Veneziano. Pero la fecha concreta del comienzo de la actividad de Baldovinetti en Sant’Egidio no queda clara, ya que el mismo documento indica que el pintor había trabajado en las pinturas hasta el 11 de diciembre de 1460, por lo cual, se podría pensar que hubiera empezado antes de 1460 o durante el mismo año su actividad.

Veneziano recibió en total 44 florines para el *Encuentro en la Puerta Áurea* y 60 por la *Natividad de la Virgen* y por otro lado en 1462 el mismo Baldovinetti recibía 20 florines por la *Natividad* que pintó en el Chiostro dei Voti de la Santissima Annunziata para los servitas, sumas que distan de los solo 8 florines. Pero a pesar de esto, podría ser que este no fuera el único pago y el resto no se hubieran apuntado en el libro o que se pagara solo el material. Pero en resumen, es posible que Alesso pintara por lo menos una escena o varias figuras de santos en la pared del altar. A favor de dicha teoría habría otro dato más facilitado también por Milanese⁵⁰⁰ que cita el manuscrito del Memoriale de Francesco di Giovanni Baldovinetti il Manni, un supuesto descendiente o familiar del pintor, un manuscrito del que no cita su paradero y según el que Baldovinetti se habría retratado a sí mismo con una arma de caza en mano y vistiendo la típica *giornea*⁵⁰¹ renacentista. Una descripción que podría concordar muy bien con los fragmentos hallados que se corresponden con la pared del altar, donde se ven lanzas y armas diversas y donde ya

⁵⁰⁰ MILANESI, 1885, op. cit., pág. 592. Milanese también cita aquí la descripción del autorretrato que Baldovinetti hizo de sí mismo en la capilla Gianfigliuzzi de Santa Trinità, que hoy se identifica con un pequeño autorretrato del pintor que se habría arrancado de la capilla antes de destruir los murales y que se conserva en la Accademia Carrara de Bergamo.

⁵⁰¹ La *giornea* era una prenda muy frecuentemente usada en el siglo XV, que se colocaba encima de la ropa y que tenía aberturas en los lados.

se ha apuntado una posible interpretación como la escena del *san Egidio con el ciervo y el rey godo Wamba*. Por otro lado, según lo expuesto por la autora, Alesso compaginó la tarea en Sant'Egidio con el trabajo en el fresco de la *Natividad* de la Santissima Annunziata⁵⁰².

En resumen, los documentos conocidos sobre el ciclo de Sant'Egidio, son estos dos últimos en lo que concierne a Andrea del Castagno y a Alesso Baldovinetti, mientras que la variedad de documentos sobre el primer pintor del ciclo, Domenico Veneziano, no serían publicados hasta 1971 por Hellmuth Wohl.⁵⁰³

Los documentos publicados por Wohl⁵⁰⁴ se corresponden con todos los pagos que el Hospital de Santa Maria Nuova, encargado de la iglesia de Sant'Egidio, hizo a Domenico Veneziano por el trabajo en el ciclo. Todos los pagos publicados por Wohl se concentran en 8 folios diferentes pertenecientes a 4 unidades documentales correspondientes al Hospital de Santa Maria Nuova y conservadas en el Archivio di Stato de Florencia (véase documentos anexos B.1). Los documentos permiten en cierto modo, tal y como hace Wohl, reconstruir el proceso pictórico de Veneziano en los seis años en que transcurren los pagos, entre 1439 y 1445. De todos estos pagos se distinguen dos periodos concretos, uno de mayo hasta septiembre de 1439 y otro de junio de 1441 hasta mayo de 1442, que Wohl relaciona acertadamente con la realización de los dos frescos superiores (*Encuentro en la Puerta Dorada* y *Nacimiento de la Virgen*). Y finalmente existe un único pago final por una escena inconclusa que respondería a los *Desposorios de la Virgen*, completados por Baldovinetti en 1445.

⁵⁰² Según Wedgwood Kennedy el 26 de mayo de 1460 Baldovinetti recibe el encargo del fresco para el Chiostro dei Voti de la Santissima Annunziata, que terminaría el 6 de septiembre de 1462.

⁵⁰³ A pesar de que Wohl es el primer en publicarlos íntegramente, como se ha dicho, fue Gaetano Milanesi, quién según Harzen había descubierto el documento referente a Piero della Francesca, el que descubrió todo el grueso de los documentos relacionados con Domenico Veneziano. Muestra de ello son las citas que hace de algunos fragmentos de dichos documentos en un artículo de 1862. MILANESI, Gaetano: "Di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano. Esame sul racconto del Vasari circa la morte di Domenico Veneziano", *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, vol. VI, enero-marzo, 1862, págs. 3-10.

⁵⁰⁴ Wohl publicaba el artículo como paso previo para la publicación en 1980 de su exhaustiva monografía sobre Domenico Veneziano -fruto a la vez de su tesis doctoral leída en 1958- la única hasta el momento. WOHL, Hellmut: "Domenico Veneziano Studies: the Sant'Egidio and Parenti Documents", *The Burlington Magazine*, 824, CXIII, noviembre, 1971, págs. 635-641. Véase también: WOHL, Hellmuth: *The paintings of Domenico Veneziano: ca. 1410 – 1461. A study in Florentine art of the early Renaissance*, Phaidon Press, Oxford, 1980.

El 11 de mayo de 1439 se efectuaba a Domenico Veneziano el primer pago por pigmentos, lo que podría hacer suponer que su actividad en la capilla ya habría dado comienzo antes de dicha fecha, ya que, como indica Wohl, se debería haber ya instalado un andamio en la capilla y haber preparado el muro antes de comprar los primeros pigmentos. Se sucederán varios pagos el 13 de junio, el 22 de agosto, el 7 de septiembre y también el 12 de septiembre de 1439. Pero el último pago del 12 de septiembre, como se ha indicado con anterioridad, se ha convertido en un documento de suma importancia para la historia de la pintura florentina posmasacciana, ya que no va destinado a Domenico Veneziano, sino a aquel que *sta cho'llui, Pietro di Benedetto dal Borgho a San Sipolchro*. Desde un principio siempre se ha dado un gran valor a este último pago que indica que el joven Piero della Francesca aprendió y pintó junto a Domenico Veneziano en el ciclo de Sant'Egidio, aunque debe reconocerse que se trata del único pago que consta a él, y que según lo propuesto se correspondería con su colaboración en la escena del *Encuentro en la Puerta Dorada*.

A pesar de ser el único dato documental de la presencia de Piero en Florencia, podría pensarse en la posibilidad de que éste hubiera trabajado junto a Veneziano durante todo el periodo en que duró su actividad en Sant'Egidio, es decir, hasta mayo de 1442,⁵⁰⁵ ya que el 11 de enero de 1445 Piero recibe el encargo para pintar el llamado *Políptico de la Misericordia*⁵⁰⁶ en su ciudad natal, Borgo Sansepolcro. A parte de esto, no existe documentación entre 1439 y 1444 que indique lo contrario.⁵⁰⁷ Ciudad, donde cinco años más tarde, en 1450, aparece documentado Domenico Veneziano.

⁵⁰⁵ El 28 de mayo de 1442 Domenico Veneziano recibe el último pago correspondiente al Nacimiento de la Virgen y posteriormente no recibe pago alguno hasta el seis de junio del año posterior, 1443, con lo que podría se piensa que probablemente su principal actividad en el ciclo de forma continuada termina en este pago. De este modo, nos permitimos suponer que Piero finalizó su colaboración en mayo de 1442.

⁵⁰⁶ Piero della Francesca: *Políptico de la Misericordia*, 1445-64, 273 x 330 cm., óleo y tempera sobre tabla, Museo civico, Sansepolcro.

⁵⁰⁷ Ronald Lightbown en su monografía sobre Piero della Francesca cita unos documentos en los que Piero aparece nombrado en una lista de las personas elegibles al Consejo de Borgo Sansepolcro, aunque el mismo afirma que esta lista no implica que Piero residiese en aquel momento en Borgo. Por otro lado, el tal y como cita el mismo Lightbown, un documento en Arezzo de 1450 indica la presencia de Domenico Veneziano en dicha ciudad donde trabaja en un encargo, habiendo dejado el ciclo en Florencia inacabado. v. LIGHTBOWN, Ronald: *Piero della Francesca*, Leonardo, Milán, 1992, pág. 16. y también DABELL, Frank: "Domenico Veneziano in Arezzo and the problem of Vasari's painter ancestor", *The Burlington Magazine*, 127, 1985, págs. 29-32.

Pero, por otra parte, el análisis de las primeras obras de Piero della Francesca y también de su producción posterior permiten concluir que su formación florentina durante los años en los que estuvo al lado de Veneziano fue sustancial, tal y como demostró en 1992 la notable exposición curada por Luciano Bellosi acerca de la formación florentina de Piero.⁵⁰⁸

La segunda parte de los pagos documentados a Domenico Veneziano empieza el 1 de junio de 1441, con un pago que se correspondería con el supuesto comienzo de la escena que representó el *Nacimiento de la Virgen*. Por lo tanto, entre la última referencia en los documentos a Veneziano de 1 de diciembre de 1440 hasta esta última de 1 de junio de 1441, pasaron casi 7 meses. Un lapso de tiempo muy grande que podría indicar que Veneziano trabajaba paralelamente en otro proyectos o que la actividad en Sant'Egidio no era continua. Como han señalado varios autores⁵⁰⁹ Domenico podría haber pintado el políptico de Santa Lucia dei Magnoli contemporáneamente al ciclo de Sant'Egidio o inmediatamente después, aunque parece más probable que lo pintará al mismo tiempo que trabajaba en Sant'Egidio, haciendo, a la vez, pausas en la labor de los frescos.

En el segundo pago de este periodo, 11 de junio de 1441, aparece nombrado el pintor Bicci di Lorenzo como receptor de 70 liras. Un precio que, indica el documento, se le pagó por láminas de oro que se supone, eran para el ciclo que pintaba Veneziano. Este hecho ha hecho suponer que el pintor trabajó también junto a Veneziano en el ciclo, pero dicha teoría ha sido negada por los autores que han trabajado la figura de Domenico Veneziano más a fondo como Hellmuth Wohl. Ya que el hecho que aparezca nombrado como proveedor de oro no indica que participara en el ciclo junto a Veneziano y por otro lado cabe recordar que Bicci di Lorenzo era en aquella época uno de los más grandes expertos en el manejo del oro, hecho por el cual sería contratado unos años más tarde por el hospital de Santa Maria Nuova como experto dorador.⁵¹⁰

Por otro lado, Bicci di Lorenzo estaba en aquel momento pintando su obra más importante, con la que pretendía imitar la *Sagra* de Masaccio, la *Consagración de la Iglesia de Sant'Egidio*, un fresco que presidía la loggia de entrada a la iglesia

⁵⁰⁸ BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Marsilio, Florencia, 1992.

⁵⁰⁹ Véase: WOHL, 1980, op. cit., págs. 206-211 y BELLOSI, 1992, op. cit., págs. 94-99.

⁵¹⁰ Véase: WOHL, 1971, op. cit., pág. 636.

y que actualmente se encuentra en las dependencias administrativas del hospital. El fresco fue pintado por Bicci di Lorenzo entre 1440 y 1443 por lo que coincidió con la obra de Veneziano en la capilla mayor de la misma iglesia. Se podría pensar que dicha entrada en el libro de registro de Santa Maria Nuova no se hiciese con la suficiente atención y se indicara como perteneciente al ciclo de la capilla mayor, cuando en realidad quizás iba destinado al fresco del propio Bicci di Lorenzo o puede que también el hospital hubiese aprovechado para comprar el oro para las dos obras en un mismo momento, ya que, como indica Wohl, el precio pagado correspondería con una cantidad de láminas de oro muy grande. Por otra parte, Wohl también indica que podría haber sido para la decoración de la "*camera molto ornata*" que Vasari dice que Veneziano pintó en el *Nacimiento de la Virgen*.

Cabe recordar, por otro lado, otra coincidencia de la figura de Bicci di Lorenzo con el círculo de pintores del ciclo de Sant'Egidio, ya que en 1452 muere Bicci dejando inacabado el ciclo que había empezado en la capilla mayor de la iglesia de San Francesco de Arezzo, con lo que el encargo de terminar la capilla recaerá sobre Piero della Francesca, aquel joven que había participado algunos años atrás en la obra de Sant'Egidio, que lo terminaría en 1459.

Este segundo periodo de pagos se terminará el 28 de mayo de 1442, casi un año después del primer pago, con lo cual al parecer para pintar el segundo fresco, *Natividad de la Virgen*, Veneziano habría necesitado casi un año entero. Para la escena anterior, *Encuentro en la Puerta Áurea*, había necesitado no más de 5 meses, una diferencia muy notable. Wohl se extraña de la diferencia entre los dos periodos, aunque verdaderamente el primer periodo podría haber empezado antes de lo que indican los documentos y por lo tanto ser más largo de lo que estos nos indican. Pero, por otro lado, el *Encuentro en la Puerta Áurea* se encontraba seguramente en la parte superior de la capilla con lo cual, debido al arco era más pequeña que la segunda. A pesar de todo, como se ha dicho, lo más probable es que Domenico Veneziano compaginara su tarea en el ciclo con otros encargos que iban surgiendo y quizá el comienzo de la Pala de Santa Lucia dei Magnoli demoró los trabajos para el fresco de la *Natividad de la Virgen*.

Por otro lado, existe también otra diferencia entre los dos frescos, ya que por el primero se pagó un total de 44 florines y por el segundo 60, una diferencia sustancial. Wohl propone la teoría de que la diferencia se explique porque Domenico pintó su fresco al óleo, como indicaba Vasari, un material más caro pero los análisis sobre los frescos que se recuperaron han siempre demostrado

que se usaba el aceite de lino para dar toques a los frescos, algo que era usual en la época por ejemplo Piero lo usó en su ciclo de Arezzo, pero en ningún caso se pintó enteramente al óleo⁵¹¹ el ciclo de Sant'Egidio ni el de San Francesco en Arezzo.

El 1 de junio de 1445 Domenico Veneziano recibiría su último pago de 10 florines por el ciclo de Sant'Egidio, seguramente por los trabajos que estaba haciendo para los *Desposorios de la Virgen*. Entre el pago de 28 de mayo de 1442 y este habían pasado casi dos años, con lo que parece que Domenico se había alejado bastante de los trabajos en el ciclo. Una anotación marginal en el documento escrita con posterioridad indica que lo pagado a Domenico queda perdido porque no dejó nada ("*se restassi a de' dare, sono perduti che non lasciò nulla*"), con lo que indica que después de la muerte de Domenico en 1461, este pago quedaba perdido porque el pintor murió en bancarrota. Lo que indica que el pago era en avanzado y por lo tanto se daba por perdido, lo que a la vez muestra que el pintor de la escena de los *Desposorios de la Virgen* no dejó nada hecho, quizás, como dice Wohl, solo la sinopia. Como se ha dicho el 17 de abril de 1461, unos días antes del funeral de Domenico, Alesso Baldovinetti se comprometía a terminar el fresco de Veneziano.

3.5.- Resumen y posibles reconstrucciones del ciclo mural

Según lo citado anteriormente el muro Oeste de la capilla mayor de Sant'Egidio, es decir el muro izquierdo, habría sido pintada por Domenico Veneziano. Dicha tesis se basa en el hecho que la sinopia encontrada en el citado muro se corresponde según varios autores,⁵¹² sin duda, a Domenico Veneziano. Por este motivo es lícito suponer que el muro Oeste fue ocupado por las tres historias que cita Vasari que fueron pintadas por Veneziano y que también históricamente han sido situadas en una misma pared. El registro superior habría sido ocupado por el *Encuentro en la Puerta Dorada* donde habría trabajado también Piero della Francesca, el fresco directamente inferior

⁵¹¹ Véase al respecto la ficha correspondiente al ciclo de Sant'Egidio en BELLOSI, 1992, op. cit., págs. 98-99.

⁵¹² La tesis fue establecida por BALDINI / BERTI, 1957, op.cit. y respaldada sucesivamente por Gioseffi. "[...] Ora il guaio è che, accantonata la parete di fondo (in cui ci saranno stati santi e non storie e nei cui resti par di riconoscere Piero e può essere il Baldovinetti), non ci risulta quale delle due laterali spetti a Domenico e quale al Castagno. Il Berti suppose che Domenico lavorasse sulla sinistra; e sulla destra (dove si ritrovarono tracce di terreno erboso e viluppi di panni) il Castagno: anche perchè sulla sinistra è stata ritrovata una sinopia visibilmente con Domenico connessa [...]" GIOSEFFI, Decio: "Domenico Veneziano: L'esordio masaccesco e la tavola con i ss. Girolamo e Giovanni Battista della National Gallery di Londra", *Emporium*, 135, 1962, pág. 66. Posteriormente, también Wohl (WOHL, 1971, op. cit. y WOHL, 1980, op. cit.) y Bellosi (BELLOSI, 1992, op. cit., pág. 78) confirmaran la teoría.

lo habría ocupado el *Nacimiento de la Virgen* en el que probablemente también colaboró Piero. Mientras que la escena inferior se correspondería con los *Desposorios de la Virgen*, de los que formaba parte la sinopia, y en los que no queda tan clara la presencia de Piero que como se ha citado anteriormente se encontraba ya en su ciudad natal. Y por otro lado, se supone también que Veneziano pintó muy poco del fresco que fue terminado por Baldovinetti.

El carácter que pudieron tener los frescos de Domenico Veneziano, por otro lado los que tienen más relevancia para el estudio del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, es difícil de reconstruir fielmente aunque, en cierto modo, es posible aproximarse a lo que pudieron ser si se tiene en cuenta la producción de dicho pintor.

Tal y como apuntó con certeza Francis Ames-Lewis,⁵¹³ Domenico Veneziano habría llegado a Florencia gracias a una carta de presentación que él mismo escribió el 1 de abril de 1438 dirigida a Piero di Cosimo de' Medici. El documento que se reproduce anexo en este estudio (ver documento anexo B.1.A) se ha convertido en uno de los más relevantes para la historia del Renacimiento, en el que un pintor se presenta a un posible comitente para trabajar para él. Veneziano demuestra en la carta un gran conocimiento de lo que se hacía en Florencia, ya que cita a Filippo Lippi y Fra Angelico, que según él están ocupados en grandes encargos, con lo cual él, Domenico Veneziano, sería perfecto para cualquier otro encargo de magnitud. Ames-Lewis también acertó en identificar el tondo de la *Adoración de los Magos* de la Gemäldegalerie de Berlín⁵¹⁴ como una muestra que podría haber acompañado a la carta a modo presentación del arte de Domenico al hijo de Cosimo Il Vecchio.

Precisamente, el mismo Wellmuth Wohl⁵¹⁵ relaciona el tondo de Berlín con la primera escena pintada por Veneziano en Sant'Egidio, el *Encuentro en la Puerta Áurea*. Wohl considera que dicha escena habría contenido un paisaje exterior al estilo de la *Adoración* de Berlín.

⁵¹³ AMES-LEWIS, Francis: "Domenico Veneziano and the Medici", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, págs. 67-90.

⁵¹⁴ Domenico Veneziano: *Adoración de los Magos*, ca. 1439-41, Ø 84 cm., tempera y óleo sobre tabla, Gemäldegalerie – Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

⁵¹⁵ WOHL, 1980, op. cit., pág. 207.

Según Ames-Lewis la carta de presentación a Piero di Cosimo de' Medici, junto con el tondo, habrían servido para que recayera en Domenico Veneziano la comisión del ciclo de Sant'Egidio, ya que sabemos que el 11 de mayo de 1439 ya trabajaba en el ciclo, aunque probablemente ya trabajaba en él antes de dicha fecha. De todos modos, en aquel momento los frescos de Consalvo en el Chiostro degli Aranci estaban casi acabados de pintar, ya que se tiene noticias de actividad en el ciclo hasta julio de 1438. Y por lo tanto, el ciclo de Sant'Egidio, por lo menos como continuador de la nueva tradición de raíz masacciana que partía de Uccello y Fra Angelico pasando principalmente por la Badia, tuvo que tener en cuenta las novedades introducidas por el ciclo de Consalvo en cuanto a detallismo de los objetos y amplitud prospectiva del paisaje. Algo que es evidente al comprobar la producción posterior de los pintores que intervinieron en el ciclo como Piero della Francesca o Alesso Baldovinetti.

Por otro lado, en lo que se refiere a la escena del registro medio, que representaba el *Nacimiento de la Virgen*, Pudelko⁵¹⁶ y Salmi⁵¹⁷ han propuesto como imagen de referencia para la reconstrucción de lo que pudo ser el fresco, la misma escena del ciclo de la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato. Y, ciertamente, dicho ciclo, ligado también en cierto modo al ciclo de Consalvo en el Chiostro degli Aranci, aunque falto de una cronología clara, debió ser para el ciclo de Sant'Egidio una influencia clara. La cronología más aceptada, aunque no discutida, lo ciñe entre 1434 y 1436, y lo considera la imagen de lo que debió ser el ciclo de Sant'Egidio.⁵¹⁸

En lo que se refiere al Nacimiento de la Virgen cabe indicar que Millard Meiss⁵¹⁹ identificó una posible cita del fresco en la miniatura del folio 61 del célebre manuscrito Yates Thompson 36 de la British Library. Según Meiss en

⁵¹⁶ PUDELKO, Georg: "Studien über Domenico Veneziano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4, IV, enero, 1934, págs. 145-200.

⁵¹⁷ SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoelpi, Milán, 1938.

⁵¹⁸ Uno de los que ha conectado el ciclo de Prato con el de Sant'Egidio ha sido Georg Pudelko: "[...] *Die feierliche "umbrische" Ruhe, die gleichmässig über Gestalten und Landschaft in der Taufe lagert und die Piero stets beibehält, atmet auch die lyrische Schilderung der Anbetung der Könige, und auch die Fresken in S. Egidio scheinen, wie es die Nachbildungen in Prato bezeugen, diesen beruhigten Stil gezeigt zu haben. [...] Während bei Piero Gestalt und Landschaft stets gleichgewichtig behandelt sind, liegt bei Domenicos früheren Bildern der Hauptakzent durchaus auf der Landschaft oder allgemeiner gesehen auf dem Raume [...]*" PUDELKO, 1934, op. cit., pág. 193.

⁵¹⁹ MEISS, Millard: "The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia", *The Burlington Magazine*, 106, 1964, págs. 411-412.

la miniatura aparece un condenado picando una puerta con un martillo una figura que podría corresponderse con la que Vasari indicó que figuraba en la escena “*un putto, che batte col martello l’uscio di detta camera con molto buona grazia*”. Una tesis que Meiss refuerza aportando información que confirma el contacto de Veneziano y el supuesto pintor del manuscrito, Priamo della Quercia.

Meiss también identificará en 1961⁵²⁰ el enano citado por Vasari como perteneciente a los *Desposorios de la Virgen* -“*un nano, che rompe una mazza, molto vivace*”- en una tabla de la colección Berenson de Villa I Tatti que representa también los *Desposorios de la Virgen* y en la que aparece el enano citado rompiendo un objeto con la mano. Pero aparte de los *Desposorios* de la colección Berenson, existen otras reproducciones de la figura que Veneziano pintó en Sant’Egidio y que nadie ha nunca relacionado con este dato. Se trata, en primer lugar, de los *Desposorios* presentes en la predela de la *Adoración de los Magos* de Domenico Ghirlandaio (conservada en el museo del Ospedale degli Innocenti de Florencia), pintados por Bartolomeo di Giovanni. Tanto en la tabla de Villa I Tatti como en la predela de Bartolomeo di Giovanni aparece en unos *Desposorios de la Virgen* el enano que rompe un bastón con la rodilla. Y el mismo enano aparece también en otra representación de los *Desposorios de la Virgen*, la de la capilla Tornabuoni de Santa Maria Novella de Florencia de Domenico Ghirlandaio. Así como aparece en los *Desposorios* pintados por Fra Angelico en la predela de la tabla de la *Coronación de la Virgen* que durante algún tiempo estuvo en la iglesia de Sant’Egidio, motivo que da aún más solidez a la hipótesis.

A raíz de la sinopia identificada como parte de los *Desposorios de la Virgen*, Wohl comparó las escalas en perspectiva que aparecen en ella con las mismas escaleras presentes en los *Desposorios de la Virgen* de Fra Angelico de la predela citada anteriormente.

Por otro lado, los fragmentos de frescos encontrados que se corresponden con los *Desposorios* se han relacionado especialmente con Veneziano por un detalle muy concreto. Se aprecia en ellos el detalle final de una vestimenta de piel rústica que se ha relacionado⁵²¹ con otras figuras pintadas por Veneziano, por ejemplo el san Juan Bautista del políptico de Santa Lucia dei Magnoli.

⁵²⁰ MEISS, Millard: “Contributions to two Elusive Masters”, *The Burlington Magazine*, 103, 1961, págs. 57-66.

⁵²¹ Véase: BELLOSI, 1992, op. cit, págs. 77-78.

Por otro lado, al contrario de las escenas de Veneziano, no se ha hablado de las posibles citas de escenas de Sant'Egidio de Andrea del Castagno. Pero ciertamente, tal y como ya se ha mencionado, uno de los máximos reflejos de cómo pudieron ser las escenas de Sant'Egidio es –aparte del ciclo de Prato– el gran ciclo de Ghirlandaio en la capilla mayor de Santa Maria Novella. Es más que probable que cuando Ghirlandaio se comprometía en 1485 ante Giovanni Tornabuoni a pintar en la capilla mayor de Santa Maria Novella, que tendría que ser el ciclo más grande de la Florencia del momento, buscará un antecedente en la recién “terminada” capilla de Sant'Egidio. Y es cierto que aparte de encontrar el enano de Veneziano en los *Desposorios* pintados por Ghirlandaio, son más las posibles coincidencias de los dos ciclos.

La *Presentación de la Virgen al Templo* de Ghirlandaio parece muy conectada con la del ciclo de Prato –sobre todo por dos personajes que aparece de espaldas en el centro de las dos obras– y seguramente lo estaba también con la que Andrea pintó en Sant'Egidio. Quizás las dos bebían directamente de lo pintado en Sant'Egidio.

Del mismo modo el *Nacimiento de la Virgen* de Ghirlandaio podría también haberse inspirado en la “camera molto ornata” de Veneziano en Sant'Egidio. Y, a la vez, la *Muerte y Asunción de la Virgen* de Ghirlandaio podría haber seguido la misma escena de Andrea en Sant'Egidio, ya que dicha escena de Andrea también seguía según Vasari el esquema de poner Muerte y Asunción de la Virgen juntos. Y otro dato final, podría también Ghirlandaio haberse inspirado para su *Visitación* del ciclo de Santa Maria Novella en el *Encuentro en la Puerta Áurea* de Veneziano y Piero en Sant'Egidio, ya que la perspectiva de la calle, pero sobre todo el paisaje fluvial de fondo recuerdan de lejos la capacidad del paisaje de Domenico que después Piero plasmó también en sus obras. A pesar de la fragilidad de estas últimas teorías, solo en el ciclo de Prato⁵²² y en el de Ghirlandaio podemos acercarnos a comprender la magnitud de lo que pudo ser el ciclo perdido de Sant'Egidio.

⁵²² Antonio Paolucci en su monografía sobre Piero della Francesca reconoce la presencia del Maestro de Prato tanto en Piero della Francesca como en el ciclo de la Badia: “[...] (sobre el Maestro de Prato) Un artista che probabilmente interessò Piero della Francesca e il maestro detto “del Chiostro degli Aranci”, il probabile Giovanni di Consalvo portoghese autore fra il 1436 e il 1439 delle Storie di S. Benedetto nella Badia Fiorentina. L'arricchimento in “copia” e “varietas” teorizzato in quegli anni dall'Alberti, trovava infatti modulazioni di verità fiamminga ed aperture prospettiche sui timbri cromatici angelicani, in singolare sintonia, io credo, con gli interessi giovanili del borghigiano [...]” PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca*, Cantini, Florencia, 1989, pág. 20.

3.6.- La formación florentina de Piero della Francesca y la pervivencia del influjo nórdico

La reconstrucción de lo que pudo pintar Veneziano en Sant'Egidio permite entender el paso intermedio que hubo entre el Chioistro degli Aranci y el arte de plenitud de Piero della Francesca. Com bien dice Georg Pudelko⁵²³ el arte de la luz y el color de Domenico Veneziano tuvo su inmediata continuación en Piero della Francesca. Pero la amplitud del paisaje, el trabajo del color y la luz de Piero tiene en parte sus orígenes en los frescos de la Badia Fiorentina y esto se debe probablemente a que lo pintado por Veneziano en Sant'Egidio también tenía sus raíces parcialmente en los frescos de la Badia, recién pintados cuando en 1439 Domenico Veneziano empezaba “oficialmente” la labor en Sant'Egidio. El trabajo de la luz, el color y el paisaje en el Chioistro degli Aranci se encuentra muy cerca de lo conseguido por Veneziano en los años siguientes con su parte del ciclo desaparecido pero sobre todo en el políptico conservado para Santa Lucia dei Magnoli.⁵²⁴

Otro de los pintores de Sant'Egidio, Alesso Baldovinetti, aunque no en la misma medida que Piero, también bebió en el mismo modo de la magnitud del paisaje y de la luz de los frescos de la Badia, sobre todo en el *Milagro del falcastro*. Y es precisamente el arte del paisaje, igual como en Piero, que constituye una de la características principales de la obra de Baldovinetti. Una concepción del paisaje que no se podría imaginar sin el paso previo del ciclo de la Badia.

Es en la producción posterior de estos dos pintores donde se puede entender más fácilmente la relevancia que tuvo en su formación el ciclo de Sant'Egidio y a la vez entender la innovaciones que este introdujo. Ya en el citado *tondo* de la *Adoración de los Magos* de Domenico Veneziano vemos una amplia concepción del paisaje que no es propia de la pintura florentina de aquel momento. Pero sobre todo es en una de las únicas obras conservadas de su

⁵²³ “[...] In Piero della Francesca hat Domenicos Licht- und Farbkunst ihre unmittelbare Fortsetzung und Erfüllung gefunden [...]” PUDELKO, 1934, op. cit., pág. 192.

⁵²⁴ “[...] Arriva poi a Firenze, nel 1439, Domenico Veneziano, con accanto in qualità di giovane aiuto Piero della Francesca, a eseguire un ciclo di affreschi nella chiesa di Sant'Egidio. La distruzione di questi affreschi, ci ha probabilmente privati della più alta testimonianza pittorica che la generazione successiva a Masaccio fosse in grado di offrire. Ce lo fa supporre quanto Domenico Veneziano ha realizzato nella pala di Santa Lucia de' Magnoli, oggi agli Uffizi. In essa trovano un trattamento inimitabile gli spazi, i volumi, la luce, i colori, come in uno spettacolo meraviglioso, intonato da un'aluminosità chiarissima e primaverile [...]” BELLOSI, Luciano: “La rappresentazione dello spazio”, *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, pág. 10.

período florentino y posterior al ciclo de Sant' Egidio, la pala de Santa Lucia dei Magnoli⁵²⁵ pintada entre 1445 y 1447, donde encontramos los elementos que nos permiten entender la magnitud que pudo tener el paisaje en el ciclo de Sant'Egidio. Particularmente en las tablas que formaban la predela. Una concepción paisajística similar a la del Chiostro degli Aranci. También la obra posterior de Andrea del Castagno, aunque en menor medida, muestra dicha concepción del paisaje. Pero es sobre todo en la obra del tercer pintor del ciclo, Alesso Baldovinetti, donde aparece con más vigor la nueva concepción paisajística introducida en el ciclo de Sant'Egidio, aunque Baldovinetti la transforma creando unos paisajes más abiertos y en plena perspectiva.

En los mismos años, 1460-62, en que Baldovinetti pinta en la pared central del ábside de Sant'Egidio alguna escena de la vida del santo –muy probablemente la escena de san Egidio y la caza de la cierva- que incluía posiblemente elementos paisajísticos como indican los restos conservados, está realizando también un fresco en el Chiostro dei Voti de la iglesia de la Santissima Annunziata.

El fresco de la Annunziata que aún se conserva y que representa la *Natividad*, nos da una idea de la profundidad del paisaje que alcanzó la pintura de Baldovinetti. Una profundidad que en otras obras como las dos *Virgenes con el niño*⁵²⁶ conservadas en París alcanzan cotas de perspectiva y complejidad casi idénticas a las utilizadas por su coetáneo en Sant'Egidio, Piero della Francesca.

Por otro lado, es sobre todo en la obra de Piero della Francesca donde la profundidad del paisaje de Sant'Egidio evoluciona plenamente hacia una nueva concepción del espacio pictórico. Esto sucede ya en sus primeras obras como el *san Jerónimo* de Berlín⁵²⁷ o el *Bautismo de Cristo* de Londres,⁵²⁸ dos obras que muestran a la vez el influjo del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, en aquel momento el único modo en el que Piero había podido conocer el

⁵²⁵ Domenico Veneziano: *Pala de Santa Lucia dei Magnoli*, ca.1445-47, 209 x 216, tempera sobre tabla, Uffizi, Florencia. Las tablas de la predela que miden 28 x 30 cm. se conservan en la National Gallery de Washington (*Estigmatización de san Francisco y san Juan Bautista en el desierto*), en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (*Anunciación a la Virgen y Milagro de san Zanobi*) y en la Gemäldegalerie de Berlín (*Martirio de santa Lucía*). Véase la ficha catalográfica curada por Giulietta Chelazzi Dini en: Bellosi, 1992, op. cit., págs. 92-107.

⁵²⁶ Alesso Baldovinetti: *Virgen con el Niño*, 1455-1460, 90 x 74 cm., tempera sobre tabla transportada a tela, Musée Jacquemart-André, París y Alesso Baldovinetti: *Virgen con el Niño*, 1460-1465, 106 x 75 cm., tempera sobre tabla, Musée du Louvre, París.

⁵²⁷ Piero della Francesca: *San Jerónimo penitente*, 1450, 51 x 38 cm., óleo sobre tabla de castaño, Gemäldegalerie – Preußischer Kulturbesitz, Berlín.

⁵²⁸ Piero della Francesca: *Bautismo de Cristo*, ca. 1445-1450, 168 x 116 cm., tempera sobre tabla de álamo, National Gallery of Art, Londres.

recurso pictórico del agua como espejo de origen nórdico. Pero en sus obras de madurez como el ciclo de San Francesco en Arezzo o el *doble retrato de los duques de Montefeltro*,⁵²⁹ es donde la concepción nórdica del paisaje que había entrado en Florencia con la pintura del Chioistro degli Aranci y de Sant'Egidio, rompe los límites espaciales del cuadro para dar cabida a una nueva concepción paisajística que caracterizará la pintura florentina de finales del siglo XV. El ciclo de la Badia debe reconsiderarse dentro de la formación florentina de Piero della Francesca como un elemento esencial porque dio, con toda probabilidad, al maestro de Sansepolcro el elemento que caracterizaría su arte durante toda su vida, los reflejos en el agua.

Las obras de juventud de Piero, como el *san Jerónimo* de Berlín o el *Bautismo de Cristo* de Londres por su cronología indican que antes de su realización Piero no podía haber visto otras obras que incluyeran los reflejos en el agua que no fueran el ciclo de la Badia o el de Sant'Egidio. Consideramos muy relevante el inlujo ejercido en la juventud de Piero por el ciclo de la Badia y su *Milagro del falcastro*.

⁵²⁹ Piero della Francesca: *Doble retrato de los Duques de Urbino*, ca. 1464-72, 47 x 33 cm. (cada tabla), tempera sobre tabla, Uffizi, Florencia.



VII.- CONCLUSIONES

1.- Premisas

Cuando en junio de 2009 se redactó el proyecto de tesis doctoral, se hizo hincapié principalmente en el hecho que hasta aquel momento, a pesar de que existen dos doctorados distintos sobre el ciclo mural, el protagonista de los estudios sobre el ciclo de la Badia había sido siempre el autor del ciclo y su posible origen, quedando a un lado el análisis del ciclo mural en sí. Se habían realizado análisis detallados del ciclo mural con anterioridad aunque en forma de artículo científico y de modo breve, como es el caso de Neumeyer (1927) o Chiarini (1961), pero no existía un análisis pormenorizado de las escenas, estudiándolas en relación a la pintura europea del siglo XV, tampoco en los doctorados mencionados.

De esta manera, se consideró que para entender la personalidad del pintor, que parecía muy difícil de perfilar con nueva documentación, se debía en primer lugar analizar su obra en relación a sus fuentes textuales y sus fuentes visuales para poder contextualizarla debidamente y entender a la vez el posible origen o ámbito del pintor. No puede hablarse del pintor sin estudiar la obra y esto se había hecho siempre hasta el momento. En este sentido, se fijaron 4 pilares de la investigación: el estado de la cuestión sobre el ciclo mural, el análisis de sus fuentes visuales y textuales, el estado de la cuestión sobre la autoría del ciclo y su contextualización con la pintura florentina y europea del siglo XV.

Estos 4 elementos fundamentales de la tesis surgían de los vacíos de conocimiento existentes en aquel momento, 2009, y aún vigentes hasta el momento presente:

- La falta de una investigación completa de todo el ciclo mural incluyendo la decoración basamental y estudiándolo en paralelo con otros ciclos murales conservados de la época.
- La ausencia de un estudio sobre la aportación iconográfica del ciclo de la Badia para la imagen de san Benito y del orden benedictino en la época del Renacimiento y la falta de un análisis detallado sobre la función del ciclo, sus promotores y su encaje en el ámbito de la pintura mural de los recintos monásticos del Renacimiento.

- La inexistencia de una amplia investigación que centrarse el ciclo en la producción pictórica de la Florencia posmasacciana y que dilucidase las posibles relaciones de este con los distintos talleres pictóricos del momento.
- La carencia de un verdadero estudio sobre la relación del ciclo de la Badia con la pintura europea del siglo XV, para entender el origen y/o formación del posible pintor.

Con estas premisas el trabajo de investigación doctoral no pretendía ser una mera recopilación de documentos, relacionados o no con el ciclo (tal y como había sucedido con los estudios doctorales anteriores), sino un estudio del ciclo en todas sus vertientes para dar una nueva entidad al pintor y revalorizar el ciclo.

Todo lo dicho anteriormente, debía permitir dar un sentido y una respuesta a la pregunta central de la investigación:

¿Cuál es el valor y el encaje del ciclo mural de la Badia en la evolución de la pintura florentina que siguió a la muerte de Masaccio?

Una pregunta que surgía de la célebre aseveración ya citada de Roberto Longhi en 1956, según la cual el ciclo constituía para nosotros el único vestigio del periodo que siguió a la muerte de Masaccio en 1428 y que puede considerarse crucial para la evolución del arte del Renacimiento. La respuesta a esta pregunta solo puede darse con un análisis como el que se proponía en el proyecto de investigación.

2.- Evolución respecto al proyecto de tesis

La presente investigación se encuentra estructurada en 10 apartados identificados con cifras romanas. Los principales apartados, del II al V, se corresponden con los 4 pilares de la investigación que se anunciaron en el proyecto de investigación de junio de 2009: Estado de la cuestión, análisis del ciclo, estado de la cuestión acerca de la autoría del ciclo y contextualización del ciclo.

A partir de estos 4 puntos la investigación ha ido evolucionando en paralelo a lo expuesto en el proyecto de investigación para ir completando cada uno de los análisis y estudios. La investigación finalmente se ha alargado en el tiempo más de lo previsto al principio, debido a la necesidad de atender a las actividades de formación y de investigación que forman parte del proceso doctoral en la actualidad. Por otra parte, la dificultad para encontrar los recursos económicos necesarios para realizar una investigación como la presente que abarca un ámbito europeo muy amplio ha provocado también esta prolongación del tiempo de investigación. Cabe remarcar que todo el proceso de recogida de datos, de análisis in situ, de estudio bibliográfico internacional, con las consecuentes estancias de investigación ha sido durante toda la duración del doctorado autofinanciada.

El estudio documental, bibliográfico y visual se ha concentrado como se ha indicado en los principios de la investigación, principalmente en Italia, aunque con algunas estancias de investigación en Portugal, Francia y Alemania. Estas estancias estaban ya previstas en el proyecto de tesis aunque después se han focalizado más en Italia por la necesidad de estudiar más a fondo la actividad pictórica contemporánea del ciclo mural. En el proyecto se contemplaba un mayor estudio del ámbito portugués del que se ha realizado finalmente, pero la limitación temporal y las ya citadas dificultades financieras no han permitido realizar un estudio en relación con el ambiente portugués con la debida profundidad. Aunque este vacío se empezó a intuir como fruto del análisis del ciclo, al considerar que existe la probabilidad que la formación del pintor no hubiera tenido lugar en su país de origen, sino principalmente en el ámbito nórdico y florentino, a los que se ha dado prioridad. De todos modos, igualmente se ha dedicado una parte de la investigación a la posible relación del ciclo con el ámbito portugués.

3.- Epílogo: hipótesis, respuestas y conclusiones a los objetivos de la investigación

Resultados a los objetivos de la investigación:

Como conclusión previa, cabe hacer un balance final resumido de los elementos que nos ha aportado todo el análisis del ciclo:

- 1.- En primer lugar, el análisis del ciclo en referencia a sus fuentes textuales nos indica que la obra se adscribe a un corriente humanístico del ámbito monacal que tuvo lugar en la península Itálica durante los años 30-40 del siglo XV y que abogaba por una reforma del monaquismo con un retorno a los Padres - a su ejemplo de vida en comunidad- y a la Regla. El ciclo esta vinculado estrechamente con esta corriente dirigida por Ambrogio Traversari y seguida de cerca por el abad de la Badia, Gomes Eannes y aplicada visualmente en el ciclo mural que nos ocupa. Un ambiente humanístico de Reforma, vinculado con el espíritu del Concilio de Basilea-Ferrara-Florenia que buscaba la reforma de la Iglesia universal también con un retorno a las raíces. En el ciclo la voluntad reformativa, se concreta en la combinación de la vida de san Benito en los lunetos y las frases de los padres del desierto en la decoración basamental, que son la esencia de la reforma monástica de Traversari y Gomes.
- 2.- El análisis visual y su contextualización, por otro lado, indica que el ciclo no puede entenderse solo en el ámbito de la pintura florentina porque presenta un mestizaje pictórico que *a priori* es complejo de resolver.

El ámbito básico, parte de la pintura florentina posmasacciana que entiende la luz y el volumen como elemento esencial de la composición pictórica pero, a la vez, presenta elementos extraños e inéditos para la pintura florentina del momento, remitiéndonos por tanto a ámbitos extranjeros. Principalmente, vemos reflejados elementos que en aquellos años eran fruto de la innovación pictórica del mundo norte-europeo y que nos llevan ante una incógnita de difícil resolución: comprender a través de qué cauces llegaron hasta el ciclo estas inovaciones. Los reflejos en el agua, sobre todo, y el uso de la luz en los objetos traslúcidos y metálicos

nos indican la existencia de unas fuentes visuales nórdicas para el ciclo. Elementos que a la vez nos hacen valorar el ciclo dentro del ambiente de formación de una serie de artistas que coinciden prácticamente con la actividad pictórica del pintor del ciclo de la Badia, en la obra cumbre del periodo, el ciclo mural para la iglesia de Sant'Egidio de Florencia. Hablamos de Domenico Veneziano, Alesso Baldovinetti y Piero della Francesca, principalmente. Tres artistas que, con alta probabilidad, en su etapa en Sant'Egidio toman influencia de las innovaciones artísticas mostradas por los recientes frescos del Chiostro degli Aranci.

- 3.- Por otra parte, el análisis de todo lo dicho hasta ahora sobre el pintor del ciclo nos indica en primer lugar que nos encontramos delante de un pintor con el nombre de Giovanni di Consalvo y que su nacionalidad o origen sería portugués, aunque no sabemos si nació allí o si era hijo de algún miembro de la ingente comunidad portuguesa en Italia y no había estado nunca en el país lusitano. Por lo que *a priori*, solo tenemos un nombre sin antecedentes ni noticias posteriores. Su actividad previa o posterior en Portugal es un enigma, aunque podría estar relacionado con la familia de los Gonçalves que sirven como escribanos en la corte portuguesa y con el manuscrito portugués 41 de la BNF. Por otro lado, en Italia, gracias al análisis realizado en la presente investigación podemos reconstruir su previo paso por el taller de Fra Angelico en Fiesole y sus posibles colaboraciones en la obra del maestro.
- 4.- Finalmente, el análisis de las obras realizadas por el taller de Fra Angelico entre 1432 y 1439 nos indican la presencia de un artista en dicho taller que, por el trato tosco y su gusto por el paisaje agreste y puntiagudo, nos remite a los frescos de la Badia. Sabiendo que Consalvo estuvo formándose en el taller de Fiesole, como nos permiten pensar los documentos, creemos evidente su presencia en dicho taller y su colaboración en algunas de sus obras (véase el catálogo anexo).

Conclusiones abiertas: nuevas hipótesis

Como respuesta a estos cuatro resultados previos, podemos sacar cuatro conclusiones principales acerca del ciclo mural y su autor que emanan de todo el análisis ofrecido en la investigación. El proceso de estudio de las hipótesis iniciales nos llevó a establecer los objetivos de la investigación, cuya validación da lugar a unas conclusiones, que a la vez, se convierten en nuevas hipótesis abiertas para futuras investigaciones. Esto es habitual en el proceso de validación de objetivos de la investigación del ámbito de las humanidades, donde se analizan cuestiones científicas, que no pueden dar un resultado definitivo, sino dar lugar a nuevas hipótesis. Así, se proponen conclusiones-hipótesis que están abiertas y que son respuesta a los objetivos de la investigación, fruto de la intuición analítica del proceso de validación de los resultados obtenidos con el análisis científico:

- 1.- El estudio de los frescos, de las posibles colaboraciones del pintor en el taller de Fra Angelico y sobre todo la seguridad de que estaba en Florencia ya en mayo de 1429 nos indican que:

Con alta probabilidad, la formación del pintor de la Badia podría haberse realizado en el ámbito estrictamente italiano. El pintor podría haber venido juntamente con el abad Gomes procedente de Pádua en 1418. Se podría tratar de un monje, lego o no, de origen portugués que acompañara a Gomes Eannes. Hay evidencias que Gomes llevaba consigo varios compatriotas que formaban parte de su comunidad monacal. Consalvo podría haber sido uno de ellos y sus años en Padua podrían explicar de alguna manera su formación en contacto con la pintura nórdica, aunque no del todo. Por otro lado, si que explicarían la relación entre su *Milagro del pan envenenado* y los frescos de Giusto de Menabuoi en el baptisterio de Padua.

- 2.- Por otro lado, otra posibilidad es la de que el pintor de la Badia, hubiese participado, como acompañante del infante Dom Pedro de Portugal, en su viaje europeo pasando por Flandes, Alemania, Hungría y finalmente Italia, quedándose después, desde abril de 1428, en la ciudad medicea encontrando cobijo en el convento gobernado por otro portugués, Frey Gomes Eannes. Su contacto con el mundo nórdico se habría producido durante el viaje del infante y su estancia de más de un año en la corte de Borgoña. El

paso de la comitiva del viaje por Padua también podría explicar la relación citada con los frescos del baptisterio de dicha ciudad.

- 3.- Por último, otra probabilidad, es la que nos presenta un pintor de formación estrictamente florentina y de orígenes portugueses (podría haber nacido en Portugal o haber nacido en Italia de familia portuguesa). Esta hipótesis se explicaría por el poco estudiado intercambio artístico que pudo fomentar el Concilio de Basilea-Ferrara-Florenia. Durante los años del Concilio el Papa Eugenio IV vivió en Florenia por largos períodos de tiempo (concretamente entre el 23 de junio de 1434 y el 18 de abril de 1436 y posteriormente entre el 27 de enero de 1439 y el 7 de enero de 1443). La primera de estas estancias florentinas (1434-36), de casi dos años, fue realizada mientras el Concilio tenía lugar en su primera sede, Basilea. Un enclave central, donde durante el Concilio con mucha probabilidad pudieron llegar obras de arte realizadas en la misma ciudad o en el norte de Europa en las que se visualizara una de las innovaciones pictóricas del mundo nórdico del momento, los reflejos de los objetos en las representaciones acuosas. Algún miembro de la comitiva enviada por el Papa a Basilea habría podido verlo y transmitirlo en Florenia, un pintor quizás, o algún allegado de la comunidad de la Badia como Traversari o Gomes. No en balde, unos años más tarde en la misma ciudad Konrad Witz establecía su taller del que salieron algunas obras que mostraban con claridad dicho efecto pictórico. Quién sabe si Konrad Witz estaba ya operando en el momento del Concilio con dichas innovaciones pictóricas o las adquirió en el mismo momento también.

Además, la posibilidad de que la *Lucca-Maddona* de Jan van Eyck hubiera estado en tierras toscanas en la época ya daría luz y explicación al problema de las fuentes del ciclo de la Badia. Una hipótesis reforzada por las palabras ya citadas del cardenal Jean Jouffroy que permiten pensar que el Papa Eugenio IV durante su larga estancia en la ciudad de Florenia tenía en posesión obras de Van Eyck o Van der Weyden.

- 4.- Se puede concluir, en este caso con alta probabilidad, que el pintor del ciclo mural, a pesar de que desconocemos sus orígenes y formación anterior, se formó ya en Florencia en el taller de Fra Angelico, seguramente a partir de 1432. Como se analiza en el texto de esta investigación y en el catálogo anexo de posibles obras, dentro de las obras del taller de Fra Angelico podemos encontrar la presencia de la mano del pintor de la Badia con bastante frecuencia.

En resumen a esta propuesta de conclusiones - hipótesis debemos concluir, ya fruto de nuestra intuición científica, que lo más altamente probable es que el pintor del ciclo mural, dado que su primera manifestación documental es de mayo de 1429, hubiera llegado a Florencia con la comitiva del Infante Dom Pedro de Portugal justo un año antes. Debía tener una base formada en pintura y dibujo previa, realizada en Portugal y también durante el viaje, que le hubiera permitido estudiar y/o entrar en contacto con algún obra flamenca realizada en aquellos primeros años 20. La principal hipótesis es que Consalvo durante la estancia de Dom Pedro en Brujas (1425-26) hubiera conocido obras flamencas que después le hubiera permitido aplicar los mismos resultados pictóricos en el ciclo mural. Aunque esta es la principal conclusión, no debe menospreciarse la posible idea de que el influjo flamenco entrara en Florencia y en la obra del pintor de la Badia, gracias al Concilio de Basilea-Ferrara-Florencia. Porque su hipotética estancia con la comitiva de Dom Pedro en Brujas (1425-26) distaría igualmente casi diez años del comienzo de los trabajos pictóricos en el claustro y por otra parte, como se ha demostrado en el texto dedicado en la tesis a la aparición de los reflejos en el agua, en el contexto flamenco se produce a finales de la década de los años 20 y sobre todo a partir de 1430. Pero ciertamente, la posible presencia de Consalvo en Brujas, cuna de Van Eyck, durante un año explicaría perfectamente la novedad del ciclo mural de la Badia y confirmaría aún más su rol de introductor del influjo flamenco en Florencia.

Conclusiones y respuesta a la pregunta central de la investigación

Para responder a la pregunta central de la investigación (¿Cuál es el valor y el encaje del ciclo mural de la Badia en la evolución de la pintura florentina que siguió a la muerte de Masaccio?) debemos en primer lugar recordar la contextualización del ciclo mural realizada en la presente investigación:

El ciclo mural que decora el Chiostro degli Aranci de la Badia Fiorentina se inscribe con claridad dentro de la pintura posmacciana florentina y la corriente pictórica que a partir del valor dado a la luz pictórica por Masaccio le dio mayor centralidad y la convirtió en el eje del espacio pictórico. Una inclinación pictórica que encontramos principalmente en la obra de Fra Angelico, Paolo Uccello y Filippo Lippi, entre otros y que pasa, gracias al ciclo de la Badia, a su máxima expresión en el ciclo de Sant'Egidio de Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno y Alesso Baldovinetti.

El ciclo de la Badia es, en primera instancia y sin lugar a dudas, tal como ha demostrado el análisis aportado, fruto de la pintura lumínica y del color y la forma del ámbito de Fra Angelico. Ámbito del que surge el pintor de la Badia, Giovanni di Consalvo de Portugal, que a partir aproximadamente de 1432, según nuestra propuesta, estaría presente en el taller de Fra Angelico, participando en algunas de las obras principales del maestro. Se trata de un pintor con un estilo tosco y abrupto, con un gusto especial por el paisaje y el detallismo, pero que con el contacto con el taller de Fra Angelico refina su técnica y adquiere una mayor delicadeza en el trazo del pincel, sobre todo en el trabajo al fresco. Como se ha dicho, es probable que mientras pintaba el ciclo continuase su formación en el taller del maestro y hasta podría ser que Fra Angelico supervisara su trabajo o lo aconsejara sin intervenir en él.

El trabajo uniforme del ciclo, exceptuando la primera escena que es un tanto desigual (*Partida de Norcia*), con un mismo trato de los rasgos faciales, del gesto y de la distribución del espacio pictórico, permite asegurar que se trata del trabajo de un solo pintor y cabe indentificarlo con el Giovanni di Consalvo que indican los documentos. Pudo tener alguna ayuda, aunque no hay constancia en los documentos y por otra parte, el análisis del ciclo indica una sola mano. El ambiente pictórico es el de la pintura florentina y en concreto el de Fra Angelico, pero existen elementos inéditos, que solo aparecen por primera vez en este ciclo y no aparecen en obras posteriores de Fra Angelico. Por lo tanto, se trata de un pintor independiente pero con una base angelicana. El pintor, presente en Florencia desde mayo de 1429, habría podido realizar una larga formación en el taller de Fra Angelico, antes de empezar el ciclo mural en 1436.

El ciclo mural es el primer introductor en Italia y en Florencia, hablando siempre de arte realizado dentro del territorio de la península Itálica y no importado, del recurso pictórico de los reflejos en el agua. Un recurso propio del arte flamenco de los primeros años 30 del siglo XV, extremo que indica que el pintor debió conocer alguna obra con este efecto directamente. Podría haberlo conocido, como se ha apuntado, dentro del territorio italiano o en el propio territorio flamenco. Aunque conocer este último detalle sería de suma importancia, cabe entender que lo más relevante es el hecho de haber introducido esta novedad en el arte florentino y su repercusión posterior. El gusto flamenco por trabajar los elementos transparentes y metálicos a través de los destellos lumínicos también entra con fuerza a través de este ciclo pero resulta difícil decir que sea el precursor en este caso, aunque en pintura al fresco sí que lo es. En concreto la condición de primer introductor de la técnica pictórica del reflejo en las superficies acuosas y en general de las innovaciones de la pintura nórdica, es el **principal valor de este ciclo mural**, lo que **da respuesta a la primera parte de la pregunta de investigación de esta tesis**.

Por otra parte, este valor principal del ciclo mural, **permite situarlo** en un lugar de transición entre la primera experimentación pictórica posmasacciana de mano de Fra Angelico y la culminación de la pintura lumínica con Domenico Veneziano a la cabeza del ciclo de Sant'Egidio, un **encaje que da respuesta a la segunda parte de la pregunta de investigación**.

El valor real de este ciclo, aunque ya no tengamos al de Sant'Egidio para saberlo, reside en su papel de primer introductor del influjo flamenco en el arte florentino, rol que nunca y en ningún estudio, inexplicablemente, se le ha atribuido pero que resulta esencial para entender la evolución posterior del arte de los artistas que se forman en una Florencia, la de 1439, donde este ciclo era la máxima novedad. Se ha dicho muchas veces que Domenico Veneziano trae el influjo flamenco de Venecia, ciudad en la que residía antes de 1439, aunque su obra anterior no presente con exactitud dicho influjo ni una plenitud lumínica como la del arte florentino. En este sentido, nos podríamos aventurar a proponer que el influjo lumínico en la obra de Veneziano, con la pala de Santa Lucia dei Magnoli como punto culminante de su obra conservada, proviene de Fra Angelico a través del filtro del ciclo mural del Chiostro degli Aranci.

Por otra parte, la repetida presencia del recurso de los reflejos en el agua en la obra juvenil de Piero della Francesca -juventud en la que no podía haber visto otra obra con dichos efectos pictóricos que no fuera el ciclo de la Badia-, y su

posterior desarrollo en su obra de madurez,⁵³⁰ es una indicación de que el ciclo fue parte de su formación cuando trabajó con Veneziano en Sant'Egidio. Es altamente probable que las escenas de Sant'Egidio pintadas por Veneziano y Piero, tuvieran en algún fragmento de paisaje con la innovación de los reflejos en el agua introducida por el ciclo de la Badia.

En 1439 un ciclo acabado de pintar, ni tan sólo un año antes, y que mostraba tales innovaciones inéditas en la ciudad es seguro que no pudo pasar desapercibido para el resto de artistas con la prueba de que influenció a la generación más joven de los presentes en la ciudad y seguramente el propio ciclo de Sant'Egidio contribuyó a acrecentar los elementos introducidos por vez primera en los muros del Chiostro degli Aranci. Como dijo Roberto Longhi, el ciclo sigue siendo un elemento central para comprender el desarrollo del arte florentino posmasacciano porque a la vez también es uno de los únicos grandes ciclos murales que nos quedan de esta época, con la desaparición del ciclo de Sant'Egidio, el de la capella Gianfigliuzzi de Santa Trinita de Alesso Baldovinetti y tantos otros.

Finalmente cabe decir que esperamos que en la mayor brevedad posible pueda evitarse el continuo deterioro físico⁵³¹ del ciclo mural y de la arquitectura del Chiostro degli Aranci, que podría en un futuro hacer desaparecer este último remanente del periodo posmasacciano en Florencia.

⁵³⁰ Carlo Bertelli ya apuntó en esta dirección en su obra de 1991: “[...]Puó darsi che già allora fosse possibile, a chi non era particolarmente introdotto nelle grandi famiglie, di vedere a Firenze esempi della nuova pittura del Nord. Un primo contatto, sia pure indiretto, lo offrivano gli affreschi recentissimi del portoghese Giovanni di Gonsalvo nel chiostro degli aranci in Badia. Il rapporto fra le persone e l'ambiente appariva invertito rispetto alle consuetudini italiane. Qui erano i monti, i fiumi e gli alberi che dominavano sull'azione di uomini costruiti come li dipingeva l'Angelico, ma investiti della stessa luce che rendeva presenti e significative anche le cose più umili, come, per esempio, un asciugamano lasciato su una trave dentro un refettorio. La terra rispecchiava, nei fiumi e nei laghi punteggiati di vele, la luce del cielo [...]” Bertelli, 1991, op. cit., pág. 10.

⁵³¹ En conversación con la actual responsable del *quartiere* de san Giovanni en la Soprintendenza, Maria Matilde Simari, y delante de nuestra denuncia sobre el actual estado del ciclo, que pierde continuamente fragmentos por la acción del tiempo meteorológico, se nos informó de que son conscientes del problema y que una primera actuación preventiva se realizó en el luneto del *Retiro a Subiaco* para su exhibición en una exposición, pero que los recursos limitados no permitían realizar la gran campaña de restauración necesaria para todo el claustro. Aunque indicaron que estaban en búsqueda de algún patrocinador que pudiese pagar dicha restauración. Agradecemos por otra parte la colaboración y disponibilidad ofrecida por la dra. Simari en todo lo relativo al claustro y a las sinopias en depósito a Villa Corsini.



VIII. Anexos

1.- Catálogo de la posible obra de Giovanni di Consalvo

A.- Obra atribuible

1.- *San Juan Gualberto, san Lorenzo, san Pablo, santo desconocido y san Antonio*

(tablas pertenecientes a los pilares laterales de la *Deposición* de Fra Angelico, también llamada pala Strozzi)

ca. 1429-1432

las tablas horizontales miden 38 cm. x 14 cm., los políbulos 14 x 14 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo di San Marco, Florencia

(proveniente de la capilla privada de Pala Strozzi -actual sacristía- en la iglesia de Santa Trinita, Florencia)

La llamada pala Strozzi o pala de Santa Trinita de Fra Angelico, realizada entre 1429 y 1432, contiene en sus dos pilastros decorativos laterales varias tablas que representan santos. Algunas, en forma de políbulos, contienen la representación del rostro de un santo y otras, con un formato horizontal, muestran a un santo de cuerpo entero. Estas tablas no pueden adscribirse a Fra Angelico, sino a su taller. Cada santo parece de una mano diferente y no hay homogeneidad. Concretamente los paneles horizontales que se corresponden con san Juan Gualberto (situado en el pilastro izquierdo, frontal, cuarto nivel desde arriba), san Lorenzo (situado en el pilastro izquierdo, lateral, tercer nivel desde arriba) y san Pablo (situado en el pilastro derecho, frontal, tercer nivel desde arriba), así como los dos políbulos que representan a un santo desconocido (situado en el pilastro derecho, lateral, segundo nivel desde arriba) y a san Antonio (situado en el pilastro izquierdo, lateral, segundo nivel desde arriba) pueden adscribirse a la mano de Giovanni di Consalvo, en la que podría considerarse una de sus primeras intervenciones en las obras del taller de Fra Angelico. Los rasgos faciales tienen mucho en común con los de los personajes pintados en los frescos del Chiostro degli Aranci. Esta atribución a Consalvo es inédita.

Bibliografía general de la *Deposición* de Fra Angelico: MARCHESI, 1869, vol. 1, págs. 391-395; BERENSON, 1896, pág. 26; CROWE-CAVALLAS, 1911, vol. 2, pág. 89; LANGTON-DOUGLAS, 1900, págs. 91-92; POGGI, 1903; BEISSEL, 1905, págs. 54-57; WURM, 1907, págs. 44-45; SCHOTMÜLLER, 1911, págs. 54-63; ídem., 1924, págs. 58-67; VAN MARLE, 1928, vol. 10, pág. 53; MURATOFF, 1930, págs. 48-49; PUDELKO, 1939, pág. 78; PERKINS, 1948, pág. 4; BAZIN, 1949, pág. 182; POPE-HENNESSY, 1952, págs. 176; BERTI-SALMI, 1955, págs. 40-42; COLLOBI-RAGGHIANI, 1955, pág. 42; MIDDELDORF, 1955, págs. 182-183; ORLANDI, 1955, pág. 47; SALMI, 1958, págs. 96-97; BERENSON, 1963, pág. 12; ORLANDI, 1964, págs. 45-53; CÄMMERER-GEORGE, 1966, págs. 187-188; BERTI, 1967, pág. 17; DAVISSON, 1975, págs. 315-347; BALDINI, 1970, cat. núm. 58, págs. 99-100; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 210; BOSKOVITS, 1976, *Appunti*, pág. 42; COLE AHL, 1981, págs. 140-143; JONES, 1984, págs. 38 y 68; COVI, 1986, pág. 72; PADOA RIZZO, 1987, pág. 125; CASTELFRANCHI VEGAS, 1989, pág. 31; EISENBERG, 1989, págs. 113-117; IMPRONTA, 1990, pág. 71; LLOYD, 1992, págs. 54-65; HOOD, 1993, págs. 87-90; BOSKOVITS, 1994, págs. 331, n. 18; SCUDIERI, 1995, pág. 15; SPIKE, 1997, cat. núm. 74, págs. 32-36, 106-111 y 230-233; COLE AHL, 2008, págs. 80-87.



Fra Angelico: *Deposición o pala Strozzi*, ca. 1429-32,
Museo di San Marco, Florencia



San Juan Gualberto
pilastro izquierdo, frontal,
cuarto nivel desde arriba



San Lorenzo
(pilastro izquierdo,
lateral, tercer
nivel desde arriba)



San Pablo
(pilastro derecho, frontal,
tercer nivel desde arriba)



Santo desconocido
(pilastro derecho, lateral,
segundo nivel desde arriba)



San Antonio
(pilastro izquierdo, lateral,
segundo nivel desde arriba)

2.- *Visitación*

(compartimiento de la predela de la *Anunciación* de Cortona de Fra Angelico)

ca. 1432-33

23 x 183 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo Diocesano, Cortona

(proveniente de la iglesia de San Domenico de Cortona)

La predela de la *Anunciación* de Fra Angelico de Cortona, se puede considerar una obra de calidad menor a la tabla principal y en consecuencia una obra realizada por el taller del maestro bajo sus indicaciones. Una posible participación de Giovanni di Consalvo se circunscribe principalmente a la tabla de la predela que representa la *Visitación*, donde se le podría considerar el autor del paisaje. Pero de todos modos, la mano de Consalvo podría encontrarse en el resto de tablas de la predela, aunque es difícil indicar con exactitud cada una de sus intervenciones. El trato agreste del paisaje y la forma de representar en él la ciudad se asemeja a los resultados vistos en el Chioistro degli Aranci. La atribución a Consalvo es inédita.

Bibliografía general de la *Anunciación* de Cortona : MARCHESI, 1869, vol. 1, págs. 219, 248-249; BERENSON, 1896, pág. 26; CROWE-CAVALCASELLE, 1911, vol. 4, págs. 73-74; LANGTON-DOUGLAS, 1900, págs. 44-53; WURM, 1907, págs. 4-5; SCHOTMÜLLER, 1911, págs. 72-74; ídem., 1924, págs. 74-77; VAN MARLE, 1928, vol. 10, págs. 70-72; MURATOFF, 1930, págs. 37-38, 82; LONGHI, 1940, págs. 168 y 187; BAZIN, 1949, pág. 26; POPE-HENNESSY, 1952, págs. 167-68; BERTI-SALMI, 1955, págs. 50-51; ORLANDI, 1955, págs. 55-57; COLLOBI-RAGGHIANI, 1955; MIDDELDORF, 1955, págs. 179-194; BERENSON, 1963, pág. 11; BALDINI, 1970, cat. núm. 28, págs. 92-93; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 192; BOSKOVITS, 1976, *Adorazione*, pág. 16; COLE AHL, 1977, págs. 95-100; COLE AHL, 1981, págs. 146-148; ALCE, 1984, pág. 380; LLOYD, 1992, págs. 11 y 44-49; HOOD, 1993, págs. 100-102; BOSKOVITS, 1994, págs. 323-325; SPIKE, 1997, cat. núm. 7, págs. 36-38 y 195; COLE AHL, 2008, págs. 96-108.

Bibliografía específica sobre la *Visitación* de la predela: SALMI, 1947, págs. 82-83





Visión de conjunto de la predela de la *Anunciación* de Cortona



Visitación, compartimiento de la predela de la *Anunciación* de Cortona



3.- *Virgen con niño, san Domingo, san Pedro Mártir y Evangelistas*

ca. 1432-33

144 x 238 cm.

Fresco

Luneto del portal Oeste, Iglesia de San Domenico, Cortona

Este luneto pintado al fresco en la iglesia de San Domenico de Cortona, actualmente muy deteriorado, debe entenderse en relación con las obras realizadas entre 1432 y 33 en Cortona por el taller de Fra Angelico, como señalaron ya Pope-Hennessy y Baldini. El fresco central con la Virgen y el Niño rodeada de san Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir es de una factura irregular en lo que a Fra Angelico se refiere y por otro lado, los cuatro evangelistas del intradós del arco resultan de una factura muy cercana a los frescos del Chiostro degli Aranci. No puede considerarse que todo el fresco sea obra de Giovanni di Consalvo, pero su intervención es posible, sobre todo en las figuras de los evangelistas. Esta atribución resulta muy relevante por establecer una posible intervención al fresco de Consalvo anterior al ciclo mural de la Badia Fiorentina. La atribución a Consalvo es inédita.

Bibliografía específica: MARCHESI, 1869, vol. 2, págs. 318-319; CROWE-CAVALCASELLE, 1911, vol. 4, pág. 73; LANGTON-DOUGLAS, 1900, pág. 191; SCHOTMÜLLER, 1911, pág. 87; VAN MARLE, 1928, vol. 10, pág. 69; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 170; ORLANDI, 1955, pág. 59; SALMI, 1958, pág. 29; BERENSON, 1963, pág. 11; BERTI, 1962, pág. 208; BALDINI-BERTI, 1962, pág. 208; PROCACCI-MEISS, 1968, cat. núm. 27, págs. 130-131; BALDINI, 1970, cat. núm. 50, pág. 97; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 197; SPIKE, 1997, cat. núm. 9, págs. 196-197; COLE AHL, 2008, págs. 109-110.



4.- San Marco y San Juan Bautista

(puertas internas del tabernáculo de los Linaïoli de Fra Angelico)

1433-1434

292 x 88 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo di San Marco, Florencia

(proveniente de la Sede del Arte de los Linaïoli en el Mercato Vecchio, Florencia)

En la importante comisión del tabernáculo del Arte de los Linaïoli encontramos de nuevo una posible huella del pintor de la Badia. El tabernáculo, conservado en el Museo di San Marco, contiene dos puertas pintadas por ambos lados con representaciones de santos que no pueden adscribirse a Fra Angelico, sino a su taller por su factura menor. Los 4 santos se encuentran sobre unas islas rocosas idénticas a las que aparecen en el *Milagro del falcastro* de la Badia Fiorentina y que pueden entenderse como obra del pintor Consalvo. Seguramente Consalvo pudo pintar los 4 santos de las puertas con ayuda de otros discípulos del taller de Fra Angelico, aunque a él concretamente solo podemos adscribirle, por su línea robusta, agreste y, en definitiva, más masacciana, las islas citadas en los cuatro santos y las figuras de san Marco y san Juan Bautista (los dos paneles internos). La tez masacciana del san Juan Evangelista remite directamente al trato tosco que Consalvo da a san Benito en muchas de las escenas del ciclo de la Badia. Pero el caso del san Juan Bautista del tabernáculo de los Linaïoli es ejemplar. El santo es prácticamente idéntico a la figura central del godo en el *Milagro del falcastro* del Chiostro degli Aranci. La pose del cuerpo, salvo las manos, y el dibujo rústico de la cara son parecidos en las dos obras. Esta atribución a Consalvo es inédita.

Bibliografía general del tabernáculo dei Linaïoli: BALDINUCCI, 1768, III, pág. 91-92; MARCHESE, 1869, II, págs. 339-342; CROWE-CAVALCASELLE, 1911, IV, pág. 78; WURM, 1907, págs. 18-20; VAN MARLE, 1928, X, pág. 60; SCHOTTMÜLLER, 1911, págs. 34-35; ídem., 1924, págs. 36-37; MURATOFF, 1930, págs. 43 y 84; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 169; BERTI-SALMI, 1955; ORLANDI, 1955, págs. 43-44 y 185-186; MIDDELDORF, 1955, págs. 179-194; KRAUTHEIMER, 1956, pág. 385; BERENSON, 1963, págs. 12-13; BALDINI, 1970, cat. núm. 24, pág. 91; POPE-HENNESSY, 1974, págs. 194-195; BOSKOVITS, 1976, *Adorazione*, pág. 14; BOSKOVITS, 1976, *Appunti*, págs. 33 y 38; ALEXANDER, 1977, págs. 154-163; GILBERT, 1977, pág. 16; GLASSER, 1977, págs. 57-58; BERTI, 1980, pág. 157; COLE AHL, 1981, págs. 133-143; LLOYD, 1992, págs. 50-54; IMPRONTA, 1990, pág. 73; HOOD, 1993, págs. 81-84; BOSKOVITS, 1994, págs. 326 y 331; SCUDIERI, 1995, págs. 34-35; SPIKE, 1997, cat. núm. 68, págs. 222-223; COLE AHL, 2008, págs. 86-90.



El tabernáculo de los Linaïoli cerrado



El tabernáculo de los Linaïoli abierto



San Marco



San Juan Bautista



Milagro del falcastro (detalle),
Chiostro degli Aranci, Badia
Fiorentina

5.- Ciclo mural del Chiostro degli Aranci

1436-1438

10 lunetos de aprox. 374 x 220 cm., decoración basamental y 11 sinopias

Buon fresco

Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia

(algunas sinopias en el depósito de sinopias de Villa Corsini, Castello, Florencia)

El ciclo mural, objeto principal de esta tesis doctoral, consiste en 10 lunetos y su decoración basamental correspondiente:

- A. San Benito deja su ciudad natal (sinopia conservada en el depósito de Villa Corsini)
- B. Milagro del garbillo roto (*ídem.*)
- C. Retiro eremítico a Subiaco (*ídem.*)
- E. Milagro del vino envenenado (*ídem.*)
- F. El monje tentado por el demonio (*ídem.*)
- G. Milagro del falcastro (*ídem.*)
- H. Resurrección de Plácido (sinopia conservada en el mismo claustro)
- I. Milagro del pan envenenado (sinopia conservada en el mismo claustro)
- J. Milagro de la piedra pesante (sinopia conservada en el mismo claustro)
- K. Milagro del monje resuscitado (sinopia conservada en el mismo claustro)

Decoración basamental de la galería Oeste (se conserva una sinopia en el depósito de Villa Corsini)

En principio, esta es la única obra documentada de Giovanni di Consalvo, gracias a los citados documentos del Libro Giornale B, de los que emerge también el nombre del pintor.

Bibliografía: se remite al estado de la cuestión de esta tesis doctoral

6.- *San Domingo de Guzmán*

ca.1432-38?

128,5 x 48,5 cm. (tabla)

119,5 x 39 cm. (superficie pintada)

142 x 62,5 x 7 cm. (marco)

Tempera sobre tabla

Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena (GG 6688)

La presente tabla del Kunsthistorisches Museum de Viena, es prácticamente desconocida por la crítica y fue Miklós Boskovits quien la atribuyó a Giovanni di Consalvo. A nuestro parecer, nos encontramos delante de una de las obras que, con más probabilidad, podrían ser de mano del mismo pintor que realizó los frescos del Chioistro degli Aranci. La factura pictórica del san Domingo es prácticamente idéntica a la de algunas figuras del ciclo mural, como ya indicó Boskovits, sobre todo en los rasgos faciales. La presente tabla, junto con el san Juan Bautista del mismo museo, según una carta de Everett Fahy de 1979 conservada en el mismo museo, habrían constituido un tríptico junto a la *Virgen con el Niño del* Hermitage (cat. B11). Tesis que creemos difícil de aceptar por la muy diferente factura de la tabla del Hermitage.

Bibliografía específica: KUSTODIEVA, 1994, págs. 279-280; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-159.



Photografie und Digital Image ©Kunsthistorisches Museum Wien mit MVK und OETM. Reproduction

7.- *San Juan Bautista*

ca.1432-38?

130 x 49 cm. (tabla)

121 x 38,5 cm. (superficie pintada)

144 x 63 x 7 cm. (marco)

Tempera sobre tabla

Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Viena (GG 6689)

Esta tabla con san Juan Bautista del Kunsthistorisches Museum de Viena, es también desconocida por la crítica y fue Miklós Boskovits quien la atribuyó a Giovanni di Consalvo. Según nuestro criterio, igual que con la obra anterior, nos encontramos delante de una de las obras que, con más probabilidad, podrían ser de mano del mismo pintor que realizó los frescos del Chiostro degli Aranci. La factura pictórica del san Juan Bautista es prácticamente idéntica a la de algunas figuras del ciclo mural, como ya indicó Boskovits, sobre todo en los rasgos faciales y en la corporeidad masacciana del santo. La presente tabla, junto con la anterior, según una carta de Everett Fahy de 1979 conservada en el mismo museo, habrían constituido un tríptico junto a la *Virgen con el Niño del* Hermitage (cat. B11). Tesis que creemos difícil de aceptar por la muy diferente factura de la tabla del Hermitage.

Bibliografía específica: KUSTODIEVA, 1994, págs. 279-280; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-159.



Photografie und Digital Image ©Kunsthistorisches Museum Wien mit MVK und OETM. Reproduction

B.- Obra dudosa o atribuible con reservas

1.- *Visitación*

(compartimiento de la predela de la *Anunciación* de Montecarlo de Fra Angelico)

ca. 1432-33

17 x 26 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo de la basilica de Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno

(proveniente de la iglesia de San Francesco, Montecarlo, provincia de Arezzo)

Igual que en el caso de la predela de la *Anunciación* de Cortona, en este compartimiento de la predela de la *Anunciación* de Montecarlo de Fra Angelico, podrían encontrarse indicios de una posible participación de Consalvo en el paisaje, aunque en este caso no podemos afirmarlo con rotundidad. La profundidad del paisaje y sobre todo el aspecto agreste y puntiagudo de las rocas nos remiten a escenas del ciclo de la Badia como el Milagro del falcastro. La posible vinculación de esta tabla con Consalvo es inédita.

Bibliografía de la *Anunciación* de Montecarlo: REPETTI, 1839, pág. 334; CROWE-CAVALCASELLE, 1911, IV, pág. 76; MAGHERINI-GRAZIANI, 1904, págs. 93-94; POGGI, 1909, págs. 72-74; SCHOTMÜLLER, 1911, págs. 88-89; ídem., 1924, págs. 90-91; VAN MARLE, 1928, X, págs. 70-72; MURATOFF, 1930, págs. 39 y 82; BERENSON, 1932, pág. 22; PROCACCI, 1947, pág. 39-40; BAZIN, 1949, pág. 181; SALMI, 1950, pág. 96; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 168; COLLOBI-RAGGHIANI, 1955, pág. 38; BERTI-SALMI, 1955, págs. 68-69; SALMI, 1958, págs. 87 y 111; BERENSON, 1963, pág. 14; BALDINI, 1970, cat. núm. 106, pág. 108; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 193; BOSKOVITS, 1976, *Adorazione*, págs. 14, 16 y 48; MAETZKE, 1979, págs. 44-47; COVI, 1986, págs. 111 y 121; JOANNIDES, 1989, págs. 303-305; BOSKOVITS, 1994, págs. 323-327; SPIKE, 1997, cat. núm. 100, págs. 246-247; ZUCCARI-SIMONE, 2009, cat. núm. 9.



Fra Angelico: *Anunciación*, ca. 1432-33, museo de la basilica de Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno



Visitación, compartimiento de la predela de la *Anunciación* de Fra Angelico,
Museo de la Basílica de Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno

2.- Santos Cosme y Damián salvados del ahogo

(compartimiento de la predela de la pala de Annalena de Fra Angelico)

1435

20 x 22 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo di San Marco, Florencia

(proveniente del monasterio dominicano de San Vincenzo di Annalena, Florencia)

Esta tabla, que forma parte de la predela de la pala de Annalena de Fra Angelico, podría haber contado con la colaboración de Giovanni di Consalvo en el paisaje, aunque es solo una hipótesis. El estilo tosco y agreste del paisaje y su profundidad se acercan a los resultados del Chiostro degli Aranci. La posible vinculación de esta tabla con Consalvo es inédita.

Bibliografía de la pala de Annalena: MARCHESI, 1845, pág. 44; CROWE-CAVALCASELLE, 1911, IV, pág. 90; SCHOTTMÜLLER, 1911, pág. 46-47; PHILIPS, 1919, pág. 4; SCHOTTMÜLLER, 1924, págs. 56-57 y 236-237; VAN MARLE, 1928, X, págs. 62-63; MURATOFF, 1930, págs. 45 y 84-85; LONGHI, 1940, pág. 175; SALMI, 1950, págs. 104-105; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 172; PAATZ, 1953, págs. 407-416; ORLANDI, 1955, pág. 47; BERTI-SALMI, 1955, págs. 36-39; PARRONCHI, 1961, págs. 31-37; SALMI, 1958, pág. 29; BERENSON, 1963, pág. 12; ORLANDI, 1964, págs. 44-45; BALDINI, 1974, cat. núm. 59, págs. 100-101; POPE-HENNESSY, 1974, págs. 211-212; BOSKOVITS, 1976, *Adorazione*, pág. 42; CASTELFRANCHI-VEGAS, 1989, págs. 83-84; DE MARCHI, 1990, pág. 90-93; IMPRONTA, 1990, págs. 106-107; LLOYD, 1992, págs. 102-107; HOOD, 1993, págs. 102-107; SCUDIERI, 1995, págs. 102-107; SPIKE, 1997, cat. núm. 61d, pág. 217; COLE AHL, 2008, págs. 90-93.



Fra Angelico: pala de Annalena (visión de conjunto), 1435,
Museo di San Marco, Florencia



Santos Cosme y Damián salvados del ahogo, compartimiento de la predela de la pala de Annalena de Fra Angelico, Museo di San Marco, Florencia

3.- *Crucifijo pintado*

1436-38

164 x 100 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Iglesia de San Marco, Florencia

El presente crucifijo pintado fue atribuido a Giovanni di Consalvo por Miklós Boskovits por las analogías entre su trato del rostro y la musculatura del torso con la técnica pictórica del pintor de la Badia. La atribución podría aceptarse, aunque no puede dársele una credibilidad absoluta por no tener otros ejemplos de pintura semejantes de mano de Consalvo, donde podamos apreciar su dominio de la anatomía.

Bibliografía específica: BALDINI, 1959, pág. 16; BRUNETTI, 1960, pág. 211; BERTI, 1962, págs. 206-207; BERTI, 1963, pág. 11; BALDINI, 1970, cat. núm. 8, pág. 87; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 225; COHLE AHL, 1980, págs. 369-371; IMPRONTA, 1990, pág. 68; LLOYD, 1992, pág. 102-107; HOOD, 1993, págs. 102-107; SCUDIERI, 1995, págs. 102-107; SPIKE, 1997, cat. núm. 64, págs. 220-221; BONSAANTI, 1998, págs. 116-117, n. 10; SCUDIERI, 2003, págs. 75-76; BOSKOVITS, 2004, págs. 157-158.





4.- Encuentro entre san Francisco de Asís y san Domingo de Guzmán

(compartimiento de la antigua predela de la pala de Santa Croce de Fra Angelico)

1438-40

26 x 31 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Gemäldegalerie – Preussischer Kulturbesitz, Berlín (núm. 61)

(comprada en 1909 por Wilhelm von Bode para la Gemäldegalerie)

Esta tabla, que formó parte de la predela de la llamada pala de Santa Croce, contiene un extenso paisaje en su ángulo superior izquierdo, con la visión de una ciudad que remite en cierto modo a los paisajes que vemos en los frescos de la Badia y también a la citada *Visitación* de la predela de la *Anunciación* de Cortona. Podría pensarse pues, en una intervención de Consalvo en el paisaje. Siempre pensando en el hecho que este tipo de paisajes amplios y prospectivos no vuelven a encontrarse en la obra de Fra Angelico después de 1439-40. La vinculación de esta tabla con Consalvo es inédita.

Bibliografía específica: CROWE-CAVALCASELLE, 1911, II, pág. 93; BERENSON, 1896, pág. 117; SCHMARSOW, 1897, pág. 179; SCHOTTMÜLLER, 1911, págs. 173-176; SCHOTTMÜLLER, 1924, págs. 173-176; MURATOFF, 1930, págs. 59-60 y 91; COLLOBI-RAGGHIANI, 1950, pág. 467; BERTI-SALMI, 1955, cat. núm. 36; SALMI, 1958, pág. 35; BERENSON, 1963, págs. 10-11 y 15; ORLANDI, 1964, pág. 204; POPE-HENNESSY, 1974, págs. 220-221 y 233; BALDINI, 1970, cat. núm. 65, pág. 103; BOSKOVITS, 1976, *Appunti*, págs. 36-38; HENDERSON-JOANNIDES, 1991, págs. 3-6; BOSKOVITS, 1994, págs. 347-350; SPIKE, 1997, cat. núm. 70 e, págs. 224-226.



5.- *San Jerónimo, san Bernardo y san Roque*

(tablas pertenecientes a los antiguos pilastros laterales de la pala de San Marco de Fra

Angelico)

ca.1439

39 x 14 cm. (cada una)

Tempera y oro sobre tabla

Lindenau Museum, Altenburg

Las tres obras, que formaron parte de la decoración circundante de la llamada pala de San Marco, podrían ser de mano de Giovanni di Consalvo con mucha probabilidad, sobre todo por las características faciales de los personajes representados que se acercan a la tosquedad del pintor del ciclo de la Badia. A la vez, son muy cercanas al estilo pictórico del pintor que realizó la *Asunción de la Virgen* de Dublín. La vinculación de estas tablas con Consalvo es inédita.

Bibliografía específica: SCHOTTMÜLLER, 1911, pág. 157; SCHOTTMÜLLER, 1924, pág. 177; SALMI, 1958, pág. 22; OERTEL, 1961, págs. 145-146; BERENSON, 1963, pág. 10; BALDINI, 1970, cat. núm. 59, págs. 100-101; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 201; SPIKE, 1997, cat. núm. 72 a, b y c, págs. 227-229; ACIDINI, Cristina y SCUDIERI, Magnolia: *L'Angelico ritrovato. Studi e ricerche per la pala di San Marco*, cat. exp., Sillabe, Livorno, 2008; ZUCCARI-SIMONE, 2009, págs. 198-199.



6.- San Romualdo

(tabla perteneciente a los antiguos pilastros laterales de la pala de San Marco de Fra

Angelico)

ca.1439

39 x 13 cm.

Tempera y oro sobre tabla

The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

La obra, igual que las tres anteriores puede relacionarse con el ambiente de Giovanni di Consalvo y en este caso concretamente con la representación de san Benito en el luneto del *Monje tentado por el demonio* de la Badia. La vinculación de esta tabla con Consalvo es inédita.

Bibliografía específica: CLARK, Anthony M.: "Aegidius Verhelst: St. Benedict (?)", *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LI, 1962, págs. 18-19; ídem., *Art Quarterly*, 25, 1962, págs. 166-167; ídem., *Apollo*, 86, 1962, págs. 493-494; ídem.: *European paintings in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1963, cat. núm. 203, pág. 383; SPIKE, 1997, cat. núm. 72 d, págs. 227-229.



7.- *Asunción de la Virgen con los santos Jerónimo y Francisco de Asís*

ca.1434-38

190 x 170 cm.

Tempera sobre tabla

National Gallery of Ireland, Dublín (NGI. 861)

La obra, comprada en 1925 por la National Gallery of Ireland, tiene una cronología y autoría muy discutida. Una parte de la crítica y el propio museo la siguen presentado como obra de Zanobi Strozzi. Pero el esencial estudio de Padoa Rizzo ha permitido contextualizar la tabla en la capilla dell'Assunta de la catedral de Prato y, aunque con una cronología aún incierta, vincularla con Giovanni di Consalvo. La autora atribuyó la tabla entera a Consalvo que la habría realizado a partir de un diseño previo de Paolo Uccello, conservado en el Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (núm. 102 E). A pesar de que la atribución de Padoa Rizzo resulta esencial para poder vincular al pintor de la Badia con la tabla, cabe matizarla. En el caso que la mano de Consalvo estuviera presente en la tabla cabría subscribirla solo a la Virgen y al paisaje y el resto continuaría siendo con mucha probabilidad una obra de Strozzi. Un hecho que nos vuelve a indicar la difícil limitación entre las obras de Consalvo y las de Strozzi que frecuentemente se confunden, como en el caso del Coral 558 de San Marco, seguramente debido al hecho que pudieron trabajar juntos en algunas obras surgidas del taller de Fra Angelico. Existe una versión de pequeño formato atribuida a Andrea di Giusto (ca. 1425, 54, 3 x 54,3 cm., tempera sobre tabla), que forma parte de la colección Samuel H. Kress y que se conserva en el Philbrook Museum of Art de Tulsa (Estados Unidos).

Bibliografía específica: CAROCCI, 1900, cat. núm. 12; pág. 26; PAPINI, 1912, págs. 32-33; ANCONA, 1914, vol. I, pág. 53; VAN MARLE, 1928, vol. X, pág. 196; BERENSON, 1932, pág. 365; MATHER, 1944, pág. 186; COLLOBI-RAGGHianti, 1950, págs. 17 y 26; SALMI, 1950, pág. 147; SUIDA, 1953, pág. 28; BERTI-SALMI, 1955, pág. 111; MARCHINI, 1958, págs. 25-26; BERENSON, 1963, vol. 1, pág. 7 y 61; SHAPLEY, 1966, págs. 98-99; DATINI, 1972, pág. 16, nn. 17-19; ZERI, 1974, pág. 92; BELLINI, 1978, cat. num. 73, pág. 65; SGARBI, 1984, pág. 29; MANNINI, 1990, cat. núm., 11, págs. 74 y 167, n. 63; ANGELINI, 1991; MANNINI, 1993, pág. 167, cat. núm. 63; CERRETELLI, 1995, pág. 39; PADOA RIZZO, 1997, págs. 100-107 y 216; DI LORENZO, 2001, pág. 49, n. 19 y pág. 21, n. 28; SCUDIERI, 2003, págs. 185-187; MANNINI, 2008; DE MARCHI-ACIDINI, 2013, cat. núm. 3.2., págs. 65-75 y 132-135; BENASSAI, 2014, págs. 263-274 y 275-308.



Asunción de la Virgen, National Gallery of Ireland, Dublín



Asunción de la Virgen, Philbrook Museum of Art de Tulsa (Estados Unidos)

8.- *Tentación de san Antonio*

ca.1434-38?

19,7 x 28 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museum of Fine Arts, Houston (44.450)

La tabla siempre adscrita al ambiente pictórico de Fra Angelico, habitualmente se estudia conjuntamente con tres tablas más: *san Romualdo recibiendo a Otón III* (Musée Royal des Beaux-Arts, Amberes), *Retiro eremítico de san Benito* (Musée Condé, Chantilly) y *Vocación de san Agustín* (Musée des Beaux-Arts, Cherbourg). Aunque en todas las 4 tablas hay una cierta relación con los paisajes agrestes del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, la tabla que con más probabilidad podría ser obra de Giovanni di Consalvo es la presente. La corporeidad y tipología pictórica del san Antonio se acercan a las soluciones de Consalvo en la Badia, así como la curvilineidad incisiva de las rocas también le son muy próximas. La vinculación de esta tabla con Consalvo es inédita.

Bibliografía específica: SCHOTTMÜLLER, 1924, pág. 252; BERENSON, 1932, pág. 22; VENTURI, 1933, pág. 178; OFFNER, 1945, págs. 22-23; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 176; BERTI-SALMI, 1955, cat. núm. 26, pág. 47; BERENSON, 1963, pág. 14; BALDINI, 1970, cat. núm. 51, pág. 97; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 227; BOSKOVITS, 1976, *Appunti*, pág. 43; POPE-HENNESSY, 1987, pág. 105; WILSON, 1995, págs. 737-740; SPIKE, 1997, cat. núm. 115e, págs. 253-255.





9.- *Virgen con el Niño*

ca.1434-38?

89 x 42 cm.

Tempera sobre tabla

The State Hermitage Museum, St. Petersburg (Inv. Num. GE-135)

Esta tabla según una propuesta de Everett Fahy, que creemos errónea, formaba un todo con las dos tablas del Kunsthistorisches Museum (cat. núm. A.6 y A.7). Siempre ha sido atribuida al entorno de Fra Angelico sin una clara autoría. El mismo Everett Fahy la conectaba con el llamado Maestro de la Madonna de Buckingham Palace, otra hipótesis que resulta difícil por las diferencias formales y pictóricas entre esta tabla y la de Buckingham. Pero por otro lado, la tabla del Hermitage podría ser obra de Giovanni di Cosalvo sobre todo por la corporeidad pesada de la Virgen y por su rostro tosco muy cercano a los resultados pictóricos del ciclo mural del Chiostro degli Aranci. Una posible atribución que debe hacerse pero, con ciertas reservas y que es inédita.

Bibliografía específica: WAAGEN, 1864, pág. 29; CLEMENT DE RIS, 1879, pág. 187; BODE, 1882, pág. 6; VENTURI, 1899, pág. 470; LIPHART, 1910, pág. 20; MAKARENKO, 1916, pág. 2; VAN MARLE, 1929, vol. 2, pág. 281; BAZIN, 1958, pág. 33; BERENSON, 1963, pág. 60; RICHARDSON, 1976, pág. 86; KUSTODIEVA, 1994, págs. 279-280.



10.- *Dos donantes*

segundo cuarto del siglo XV

21 x 57,5 cm.

Óleo sobre tabla

Galleria Colonna, Roma

Junto al *Nacimiento de la Virgen* (catálogo C. 3), esta tabla con dos donantes se adscribe habitualmente a un artista que lleva el nombre de Maestro della Predella Colonna. Federico Zeri (en LONGHI, 1952) las considera del mismo autor que el *Matrimonio de la Virgen* de la colección Berenson de Villa I Tatti. Pero Millard Meiss en 1961 las consideró como obra del Maestro del Chiostro degli Aranci. Una consideración imposible de aceptar en el caso del *Nacimiento de la Virgen*, mientras que la tabla presente sí que puede aceptarse como tal. Y en este sentido, el volumen masacciano de los personajes y principalmente la concepción nórdica del paisaje recuerdan al pintor de los frescos del Chiostro degli Aranci.

Bibliografía específica: LONGHI, 1952, pág. 34; Chiarini, 1961, págs. 135-136; MEISS, 1961, pág. 58; ZERI, 1961, págs 51-52; RUSSOLI, 1962, pág. 57; BUSIGNANI, 1966, pág. 19; BELLOSI, 1967, págs. 12 y 14; BUSIGNANI, 1969, pág. 53; BOSKOVITS, 1975, pág. 18; PADOA RIZZO, 1976, pág. 4; WOHL, 1980, pág. 60, n.37; VENTURINI, 1994, cat. núm. 3, pág. 100; PIERGIOVANNI, 2015, cat. núm. 218 y 219.



C. - Obra rechazada

1.- Corale 558 o Graduale di San Domenico, ff. 70 v. y 80v.

1424-25 / 1428-1430

Museo di San Marco, Florencia (Inv. 1918 núm. 558)

(proveniente del convento de San Domenico, Fiesole)

Inicial "C" (*Confessio et pulchritudo*) con san Lorenzo, f. 70v.

100 x 105 mm. (medida del campo de la inicial)

Inicial "B" (*Benedicite domino omnes angeli*) con san Miguel, f. 80v.

123 x 110 mm. (medida del campo de la inicial)

Las dos iniciales miniadas del Graduale 558 resultaron atribuidas al Maestro del Chiostro degli Aranci con cierta prudencia por Stefano Orlandi. Pero posteriormente la idea no ha gozado del soporte de la crítica y se puede rechazar totalmente la atribución por el trazo pictórico que no se asemeja a Consalvo. Deben considerarse como obra de Zanobi Strozzi y colaboradores.

Bibliografía específica: MARCHESI, 1854, I, págs. 159 y 164-169; RONDONI, 1876, pág. 61, n. 44; WINGENROTH, 1898, págs. 343-345; ANCONA, 1908, pág. 90, n. 1 y 2; ANCONA, 1914, II, págs. 352-353, n. 776; MUZZIOLI, 1953, págs. 302-303, n. 476; FRANCINI CIARANFI, 1955, págs. 97-08; BERTI, 1962, págs. 277-308; Orlandi, 1964, pág. 35, n. 2; POPE HENNESSY, 1974, págs. 9-10 y 191; BOSKOVITS, 1976, *Adorazione...*, pág. 37; BOSKOVITS, 1976, *Appunti...*, págs. 36, 48 y n. 11; CHIARELLI, 1981, págs. 21-24; BONSAANTI, 1986, pág. 22; SCUDIERI, 1990, págs. 16-17; FABBRI, 1990, págs. 226-227; STREHLKE, 1994, págs. 332-339; SPIKE, 1996, pág. 27, n. 29; BONSAANTI, 1998, pág. 158; KANTER, 2001, págs. 22-25; SCUDIERI, 2003, págs. 87-88; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-159; CIARDI-DUPRÉ, 2005, págs. 155-194; GIACOMELLI, 2005, págs. 41-130; KANTER, 2005, págs. 4, 79-80 y 94-95; SCUDIERI, 2005, págs. 23-32; SCUDIERI, 2007, págs. 27-111.



f. 70v.



f. 80v.

2.- *San Jerónimo penitente, Dormitorio Virginis y Estigmatización de san Francisco de Asís*

(supuesta predela de la *Asunción* de Dublín)

ca.1441-42

17,6 x 47 cm. (cada tabla)

Tempera sobre tabla

Museo Civico, Prato

Las tres pequeñas tablas conforman la que pudo ser la predela de la *Asunción* de Dublín, según Padoa Rizzo. La misma autora fue la que avanzó la hipótesis de una posible autoría de Giovanni di Consalvo para esta predela y la tabla principal, sin dejar de considerar tampoco la presencia de Domenico di Michelino. La atribución a Consalvo sería confirmada también por Scudieri (2003). Ciertamente los paisajes rocosos y agrestes de las tres tablas tienen cierta similitud con los frescos de la Badia, pero la intuición nos indica que tanto esta predela como la tabla principal en Dublín no tienen presencia pictórica de Consalvo - o en el caso de la tabla de Dublín si tiene, es poca- y deben referirse a otros artistas del ámbito angelicano, como Michelino o Strozzi. Como se ha dicho la faz de la Virgen en Dublín puede recordar Consalvo, pero seguramente tanto la *Asunción* como la predela tienen una cronología posterior al ciclo de la Badia. Además en la predela, con aún más seguridad, puede rehusarse completamente la autoría de Consalvo.

Bibliografía específica: CAROCCI, 1900, cat. núm. 12; pág. 26; PAPINI, 1912, págs. 32-33; ANCONA, 1914, vol. I, pág. 53; VAN MARLE, 1928, vol. X, pág. 196; BERENSON, 1932, pág. 365; MATHER, 1944, pág. 186; COLLOBI-RAGGHianti, 1950, págs. 17 y 26; SALMI, 1950, pág. 147; SUIDA, 1953, pág. 28; BERTI-SALMI, 1955, pág. 111; MARCHINI, 1958, págs. 25-26; BERENSON, 1963, vol. 1, pág. 7 y 61; SHAPLEY, 1966, págs. 98-99; DATINI, 1972, pág. 16, nn. 17-19; ZERI, 1974, pág. 92; BELLINI, 1978, cat. num. 73, pág. 65; SGARBI, 1984, pág. 29; MANNINI, 1990, cat. núm., 11, págs. 74 y 167, n. 63; ANGELINI, 1991; MANNINI, 1993, pág. 167, cat. núm. 63; CERRETELLI, 1995, pág. 39; PADOA RIZZO, 1997, págs. 100-107 y 216; DI LORENZO, 2001, pág. 49, n. 19 y pág. 21, n. 28; SCUDIERI, 2003, págs. 185-187; MANNINI, 2008; DAMIANI-SAINTE FARE GARNOT, 2011, cat. núm. 39, págs. 190-193; DE MARCHI-ACIDINI, 2013; DE MARCHI, 2013, págs. 17-29; MAZZALUPI, 2013, págs. 65-75; BENASSAI, 2014, págs. 263-274 y 275-308.



3.- *San Lorenzo*

ca.1434-38?

53,6 x 17,8 x 3 cm.

Tempera y oro sobre tabla

The Walters Art Museum, Baltimore (Inv. Núm. 37.733)

La tabla fue adquirida por The Walters Art Museum en 1902 procedente de la colección de Marcello Massarenti, Roma. La obra fue atribuida a Giovanni di Consalvo por Carlo Volpe junto a otras dos tablas que él mismo expuso en Finarte, Milán, 1971. La presente tabla es de factura muy irregular y dificulta su adscripción como posible obra de Consalvo.

Bibliografía: BERENSON, 1932, pág. 39; BERENSON, 1936, pág. 34; BERENSON, 1963, pág. 62; SILBERMAN, 1964; VOLPE, 1971, págs. 42-43; ZERI, 1976, cat. núm. 93, pág. 140; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-157.



4.- *San Antonio Abad*

ca.1432-38?

62 x 22 cm.

Tempera sobre tabla

Finarte, Milán, 1971 (hoy en ubicación desconocida)

La obra fue presentada por Carlo Volpe en la exposición Finarte de Milán de 1971 como obra de Giovanni di Consalvo. Una atribución confirmada también por Boskovits en 2004. La técnica pictórica de la tabla y los rasgos faciales no pueden considerarse como obra del mismo pintor del ciclo mural del Chiostro degli Aranci.

Bibliografía específica: SILBERMAN, 1964; VOLPE, 1971, págs. 42-43; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-157.



5.- *San Juan Bautista*

ca.1432-38?

62 x 22 cm.

Tempera sobre tabla

Finarte, Milán, 1971 (hoy en ubicación desconocida)

La obra fue presentada por Carlo Volpe en la exposición Finarte de Milán de 1971 como obra de Giovanni di Consalvo, junto a la obra anterior que él consideraba de la misma mano. Una atribución confirmada también por Boskovits en 2004. Esta obra debe también rechazarse como posible obra de Consalvo. El estilo puntiagudo y estilizado del maestro que pintó esta tabla se acerca mucho más por ejemplo al llamado Maestro de la Predela Shearman.

Bibliografía específica: SILBERMAN, 1964; VOLPE, 1971, págs. 42-43; BOSKOVITS, 2004, págs. 155-157.



6.- *Desposorios de la Virgen*

ca.1460

20,6 x 59,6 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Berenson Art Collection, Villa I Tatti - The Harvard University Center

for Italian Renaissance Studies, Fiesole, Florencia

Esta pequeña tabla hoy atribuida a Francesco Botticini formó parte seguramente de la predela de un altar de la iglesia florentina de San Felice in Piazza. Fue comprada por Bernard Berenson en 1911 para su propia colección. Millard Meiss en 1959 y 1961 la atribuyó a Giovanni di Consalvo, una atribución rehusada enseguida por Marco Chiarini. Luciano Bellosi en 1967 conectó la tabla con la actividad juvenil de Francesco Botticini, atribución confirmada por la principal experta en Botticini, Lisa Venturini, fallecida trágicamente en 2005. La tabla debe continuar bajo la actual atribución, ya que la propuesta de Millard Meiss no encuentra explicación en las características pictóricas y formales de la tabla en relación con el ciclo mural del Chiostro degli Aranci.

Bibliografía específica: BERENSON, 1917, pág. 460; BERENSON, 1918, págs. 73-74; BERENSON, 1932, pág. 90; VAN MARLE, 1923-38, pág. 17, n. 2; BERENSON, 1936, pág. 78; LONGHI, 1952, pág. 119, n. 12; MEISS, 1959, pág. 56; CHIARINI, 1961, págs. 135-136; MEISS, 1961, págs. 57-61; ZERI, 1961, págs. 51-52; RUSSOLI, 1962, pág. 57; BUSIGNANI, 1966, pág. 19; BELLOSI, 1967, págs. 12-14; BUSIGNANI, 1969, pág. 53; BOSKOVITS, 1975, págs. 17-18; PADOA RIZZO, 1976, pág. 4; WOHL, 1980, pág. 60, n. 37, pág. 207 y pág. 209, n. 20; BARTALINI, 1990, pág. 168; CHELAZZI DINI, 1992, pág. 78; VENTURINI, 1994, cat. núm. 2, págs. 99-100; STREHLKE-ISRAËLS, 2015.



7.- *Nacimiento de la Virgen*

segundo cuarto del siglo XV

21 x 60,4 cm.

Óleo sobre tabla

Galleria Colonna, Roma

El *Nacimiento de la Virgen*, junto a la tabla con dos donantes (catálogo B. 10) se han adscrito habitualmente a un artista que lleva el nombre de Maestro della Predella Colonna. Federico Zeri (en Longhi, 1952) las considera del mismo autor que el *Matrimonio de la Virgen* de la colección Berenson de Villa I Tatti. Pero Millard Meiss en 1961 las consideró como obra del Maestro del Chiostro degli Aranci. Una consideración imposible de aceptar, en lo que se refiere al *Nacimiento de la Virgen*, por la diferencia de calidad entre estas tablas y los frescos del Chiostro degli Aranci, y que tampoco ha gozado de mayor atención en la crítica posterior. La tabla del *Nacimiento de la Virgen* debe considerarse, siguiendo los estudios de Lisa Venturini, dentro de la producción artística de Francesco Botticini, igual como los *Desposorios* de Villa I Tatti.

Bibliografía específica: BERENSON, 1917, pág. 460; BERENSON, 1918, págs. 73-74; BERENSON, 1932, pág. 90; VAN MARLE, 1923-38, pág. 17, n. 2; BERENSON, 1936, pág. 78; LONGHI, 1952, pág. 34; MEISS, 1959, pág. 56; CHIARINI, 1961, págs. 135-136; MEISS, 1961, págs. 57-61; ZERI, 1961, págs. 51-52; RUSSOLI, 1962, pág. 57; BUSIGNANI, 1966, pág. 19; BELLOSI, 1967, pág. 12-14; BUSIGNANI, 1969, pág. 53; BOSKOVITS, 1975, págs. 17-18; PADOA RIZZO, 1976, pág. 4; WOHL, 1980, pág. 60, n. 37, 207, 209, n.20; BELLOSI, 1990, pág. 168; BELLOSI, 1992, pág. 78; VENTURINI, 1994, cat. núm. 3, pág. 100; PIERGIOVANNI, 2015, cat. núm. 218 y 219



8.- *Crucifixión con san Pablo, Gregorio Magno y santo Domingo y la Anunciación*

ca.1425

145 x 37,3 y 145 x 37,6

Tempera y oro sobre tabla

Galleria dell'Accademia, Florencia (Inv. 1890, núm. 3227)

Las dos tablas están mayoritariamente adscritas al Maestro della Predella Sherman. Pero Laurence B. Kanter hizo un tentativo de vincularlas con el segundo pintor del Chiostro degli Aranci, hipótesis que no carece de fundamento pero que no se sustenta en los términos planteados por el autor. Kanter considera que el segundo maestro es Giovanni di Consalvo y por tanto vincula a Consalvo con el Maestro della Predella Sherman, una vinculación imposible porque Consalvo es el primer pintor del claustro, el que pintó los 10 lunetos estudiados en esta tesis doctoral, y no el segundo, que pintó con posterioridad dos lunetos en una calidad muy menor. En todo caso, de las tres obras que Kanter vincula con los dos lunetos de calidad menor del claustro de la Badia, esta es la que guarda más similitud con ellos.

Bibliografía específica: BORENIUS, 1922, págs. 156 y ss.; OFFNER, 1927, pág. 94; PANOFKY, 1927, págs. 293 y ss.; BERENSON, 1936, pág. 295; POPE-HENNESSY, 1939, págs. 184 y 203; LONGHI, 1948, págs. 161-162; MEISS, 1954, págs. 302-17; OERTEL, 1960, pág. 24; BERTI, 1961, pág. 15; LONGHI, 1967, pág. 40; BOSKOVITS, 1975, págs. 105-106 y 242, n. 194; FAHY, 1978, págs. 380-81; EISENBERG, 1989, pág. 195; BOWRON, 1990, pág. 118; FREULER, 1991, pág. 234; BAETJER, 1995, pág. 13; TARTUFERI, 1999, pág. 147; HALE, 2000, págs. 31-42; OFFNER-BOSKOVITS, 2000, pág. 352-363; PADOA RIZZO, 2002, pág. 120; KANTER, 2005, págs. 291-299; SCUDIERI, 2003, págs. 78-81.



9.- Cristo Redentor y la Virgen interceden delante de Dios Padre

ca.1415-30

22,5 x 40,5 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Colección Richard L. Feigen, Nueva York

Así como la tabla anterior, esta se encuentra habitualmente atribuida al Maestro della Predella Shearman. Aunque a pesar de eso, Laurence B. Kanter tentó de vincularla con el segundo pintor del Chiostro degli Aranci, una hipótesis que podría admitirse, aunque no tal como lo planteó Kanter. El autor vinculaba a Giovanni di Consalvo con el segundo maestro del Chiostro degli Aranci que pintó dos lunetos de calidad menor a partir de 1439 y no con los 10 lunetos que habitualmente se le atribuyen. Además la atribución de Kanter resulta extraña porque la presente tabla y las dos anteriores de la Galleria dell'Accademia de Florencia, según nuestro criterio, no pueden adscribirse a un mismo maestro. Por lo tanto, la tabla de la colección de Richard L. Feigen, no puede indentificarse ni con Giovanni di Consalvo, ni con el segundo maestro del Chiostro degli Aranci.

Bibliografía específica: BORENIUS, 1922, págs. 156 y ss.; OFFNER, 1927, pág. 94; PANOFSKY, 1927, págs. 293 y ss.; BERENSON, 1936, pág. 295; POPE-HENNESSY, 1939, págs. 184 y 203; LONGHI, 1948, págs. 161-162; MEISS, 1954, págs. 302-17; OERTEL, 1960, pág. 24; BERTI, 1961, pág. 15; LONGHI, 1967, pág. 40; BOSKOVITS, 1975, págs. 105-106 y 242, n. 194; FAHY, 1978, págs. 380-81; EISENBERG, 1989, pág. 195; BOWRON, 1990, pág. 118; FREULER, 1991, pág. 234; BAETJER, 1995, pág. 13; TARTUFERI, 1999, pág. 147; HALE, 2000, págs. 31-42; OFFNER-BOSKOVITS, 2000, pág. 352-363; PADOA RIZZO, 2002, pág. 120; KANTER, 2005, págs. 291-299; SCUDIERI, 2003, págs. 78-81.



10.- *Martirio de santa Inés, Flagelación de Cristo y san Jerónimo*

ca.1415-30

28,6 x 52,5 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museum of Fine Arts, Boston (22.635)

La tabla está mayoritariamente adscrita al Maestro della Predella Shearman. Aunque, igual que las dos obras anteriores, Laurence B. Kanter la vinculó con el segundo pintor del Chiostro degli Aranci. Del mismo modo como con las anteriores tablas debemos rechazar cualquier posible vinculación con Giovanni di Consalvo, ya que, entre otras cosas, las figuras estilizadas de la presente tabla no puede compararse con la corporeidad de las que vemos en los frescos del Chiostro degli Aranci. Por otra parte, la tabla de Boston tampoco puede ser adscrita al segundo maestro del claustro.

Bibliografía específica: BORENIUS, 1922, págs. 156 y ss.; OFFNER, 1927, pág. 94; PANOFKY, 1927, págs. 293 y ss.; BERENSON, 1936, pág. 295; POPE-HENNESSY, 1939, págs. 184 y 203; LONGHI, 1948, págs. 161-162; MEISS, 1954, págs. 302-17; OERTEL, 1960, pág. 24; BERTI, 1961, pág. 15; LONGHI, 1967, pág. 40; BOSKOVITS, 1975, págs. 105-106 y 242, n. 194; FAHY, 1978, págs. 380-81; EISENBERG, 1989, pág. 195; BOWRON, 1990, pág. 118; FREULER, 1991, pág. 234; BAETJER, 1995, pág. 13; TARTUFERI, 1999, pág. 147; HALE, 2000, págs. 31-42; OFFNER-BOSKOVITS, 2000, pág. 352-363; PADOA RIZZO, 2002, pág. 120; KANTER, 2005, págs. 291-299; SCUDIERI, 2003, págs. 78-81.



11.- *San Benito que indica el silencio*

1436-38

108 x 145 cm.

Fresco

Refectorio moderno, Badia Fiorentina

(proveniente de la parte superior de una de las puertas de acceso al Chiostro degli Aranci)

Este luneto se ha adscrito principalmente a Fra Angelico, aunque algunos autores lo han considerado del Maestro del Chiostro degli Aranci o del mismo Giovanni di Consalvo. Debe entenderse definitivamente como del taller de Fra Angelico siguiendo los documentos publicados por Bonavoglia.

Bibliografía específica: COLLOBI-RAGGHIANI, 1950, pág. 21; POPE-HENNESSY, 1952, pág. 206; CHIARINI, 1963; BALDINI, 1970, cat. núm. 122, pág. 116; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 237; BOSKOVITS, 1976, *Appunti*, pág. 41; SPIKE, 1997, cat. núm. 126, págs. 259-260; De Tera, 2009, págs. 121-123. (Comparte a la vez la mayor parte de la bibliografía sobre el ciclo mural del Chiostro degli Aranci y se remite al estado de la cuestión de esta tesis)



12.- Virgen con el Niño, conocida como *Madonna dell'uva*

ca. 1430-40

101,6 x 58,6 cm.

Tempera y oro sobre tabla

The Barbara Piasecka Johnson Foundation Collection, Princeton

La presente tabla de la colección de Barbara Piasecka Johnson fue atribuida a Giovanni di Consalvo por Federico Zeri (según sus noticias particulares recogidas en la Fototeca de la Fondazione Zeri de Bologna). Aunque la tabla responde iconográficamente y formalmente a los modelos del ámbito de Fra Angelico y la corporeidad masoliniana de la Virgen se acerca a los frescos del Chiostro degli Aranci, pensamos que cabe descartar la atribución.

Bibliografía específica: BERTI, 1963, pág. 16; BERTI, 1967, pág. 8; LONGHI, 1968, pág. 44; FREMANTLE, Richard: "Masaccio e l'Angelico", *Antichità Viva*, 9, 1970, págs. 39-49; BALDINI, 1970, pág. 89, cat. núm. 14; POPE-HENNESSY, 1974, pág. 226; BOSKOVITS, *Adorazione...*, 1976, págs. 25-28; CARDILE, 1976, pág. 307; BALDINI, 1977, pág. 240; COHLE AHL, 1980, págs. 372-375; STUBBLEBINE, James H.: "Early Masaccio: A hypothetical, lost Madonna and a disattribution", *The Art Bulletin*, 62, 1980, pág. 224; ALCE, 1984, pág. 354; BOSKOVITS in: GRABSKI, J.: *Opus Sacrum. Catalogue of the exhibition from the collection of Barbara Piasecka Johnson*, IRSA, Viena, 1990, págs. 56-61; IMPRONTA, 1990, pág. 69; BOSKOVITS, 1994, págs. 341-343; SPIKE, 1997, cat. núm. 97.



13.- Virgen con el Niño, conocida como *Madonna di Cedri*

ca. 1430-40

175 x 72 cm.

Tempera y oro sobre tabla

Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

(proveniente de la iglesia parroquial de Cedri, Peccioli, Pisa)

La Madonna di Cedri que habitualmente ha sido atribuída al círculo de Fra Angelico o a Andrea di Giusto, fue atribuída por Federico Zeri a Giovanni di Consalvo (según anotación al dorso de una fotografía de la obra existente en la Fototeca de la Fondazione Zeri de Bolonia). Esta obra, más aún que la anterior, tiene poco en común con el ámbito pictórico de Giovanni di Consalvo y, por tanto, debe rechazarse como obra suya.

Bibliografía específica: LONGHI, 1952, pág. 31, n. 3; PACCAGNINI, Giovanni: "Una proposta per Domenico Veneziano", *Bollettino d'Arte*, 1952, págs. 115-126; VOLPE, 1973, págs. 19 y 20-21, n.5; CARLI, Enzo: *Il Museo di Pisa*, Pacini, Pisa, 1974, págs. 96-97, cat. núm. 97; BOSKOVITS, *Appunti...*, 1976, págs. 33-34 y 47, n.7; BOSKOVITS, *Adorazione...*, 1976, pág. 15; COLE AHL, 1980, págs. 365-369; CARLI, Enzo: *La pittura a Pisa dalle origini alla "bella maniera"*, Pacini, Ospedaletto, 1994, pág. 167; STREHLKE, 1994, págs. 27-29; SPIKE, 1997, pág. 245, cat. núm. 95; BONSAITI, 1998, págs. 113-114, cat. núm. 3; GALASSI, 1998, pág. 103; STREHLKE, 1998, pág. 13; KANTER-PALLADINO, 2005, pág. 11; COLE AHL, 2008, pág. 31; ZUCCARI-DE SIMONE, 2009, págs. 150-153



2.- Documentos

A.- Documentos relacionados con Giovanni di Consalvo

A.1.- Italia

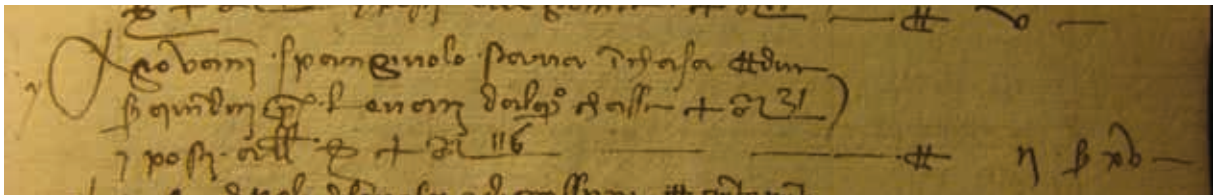
A.1.1.- ASF; Corporazioni Religiose Soppresses dal Governo Francese, 78, 310 (*Libro di entrata e Uscita, 1426-1434*)

Se publica el documento siguiendo la transcripción inédita de LEADER, 2000, op. cit., pág. 447.

folio 241 r.

1429 / adi V d'aghosto

*A Giovanni Spangiuolo stava in chasa lb. due s. quindici piccioli levati dal quaderno
chassa + a carta 31 et posti a libro segnato + a carta 116..... lb. ii. s. xv*



**A.1.2.- ASF; Notarile antecosimiano B, 1545, Ser Paolo di Pagno Bertini (1430-1444).
(28 de enero de 1435)**

[Acta de una reunión capitular del convento de San Domenico de Fiesole]

Se publica el documento siguiendo las transcripciones de: ORLANDI, Stefano: "Il Beato Angelico", *Rivista d'Arte*, XXIX, 1954, pág. 183 (transcripción incompleta) y de COLE AHL, Diane Elyse: *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2v., tesis doctoral, University of Virginia, Charlottesville, 1977, pág. 601.

folio 70 r.

+ in capitulo et convento sancti dominici ordinis
predicatorum

MCCCCXXXIII. indictione XII, di vero XXVIII mensis
Januarii Actum in populo Abbatie Sancti Bartolomei de Fesulis,
in Capitulo ecclesie Sancti Dominici ordinis predicatorum,
presentibus testibus Zenobio olim Benedicti Charoccii de Strozzi de Florentia
et Johanne Ghonzalvi de Portugalia.
Convocatis etc. de mandato etc. Venerabilivivi fratris Cipriani
ser Antonii de Regiuolo , prioris ordinis observantie supradicti, et de consensu et
au(c)toritate Reverendi patris Antonii Vicarii generalis dicti ordinis.

Fecerunt etc. eorum sindicum et procuratorem etc.

Specialiter et nominatim ad dandum (palabra ilegible)

*Creditum florenorum mille,
de quibus et super quibus est
condictio in fratrem Baptistam
sub die V mensis februarii
anni Domini 1433*

*Nomina fratrum sunt hec infrascripta, videlicet.
Frater Batista Benedicta de Florentia, frater Benedictus Pieri
de Muscello, frater Johannes Pieri de Muscello, frater Marelius
Bartolomei Bartolini de Florentia, frater Tomasus Silvestri de
Florentia, frater Yulianus Filippi de Florentia, frater Ghabriel
de Perusio, frater Ghostantinus de Noceria, frater Tomas
de Prato.*

40

Spates variety ad d. 10th March

Younger 2nd hand 1842

-347-

A.1.3.- ASF; Notarile antecosimiano B, 1545, Ser Paolo di Pagno Bertini (1430-1444).

(13 de mayo de 1435) [Testamento di Niccolosa di Ser Niccolò Pierozzi]

Se publica el documento siguiendo las transcripciones de: ORLANDI, 1954, págs. 183-84 (transcripción incompleta) y de COLE AHL, 1977, pág. 602.

folio 75 r.

Yesus

In nomine Domini nostri Yesu Christi amen. Anno ab eiusdem incarnatione millesimo quadringentesimo trigesimo quinto, indictione XIII, die vero xiii mensis Madii. Actum in comitatu Florentie, in populo Sancti Bartolomei abbacie Fesulane, presentibus testibus fratre Toma de Regnio, fratre Petro de Roma, fratre Niccholao de Aimo de Lisio, fratre Mariano de Matelicha, Johanne Consalvi de Portughalia habitatore in populo Sancti Stefani abbacie Florentine, Agnolo Johannis de Casellina comitatus Florentie, et fratre Bernnardo Bartolomei de Signa, omnibus fratribus ordinis predicatorum (...).

(Sigue el testamento de Niccolosa di Ser Niccolò Pierozzi.)

folio 76 r.

Item postea eisdem anno indictione die loco et coram Johanne Consalvi de Portughalia habitatore florentie in populo Abbatie Florentinae, et Agnolo Johannis de Castellina comitatus Florentie. Pateat etc. quod convocatis: fratre Cipriano ser Antonii de Reggiuolo (sic) priore dicti ordinis fratre Johanne pieri de muscello fratre Benedicto pieri de muscello fratre Bernnardo Bartolomei Bartolini de florentia contradicente fratre Yuliano filippi lapaccini de florentia fratre Tomaxo pieri de florentia fratre Johanne Johannis de roma fratre Marcho bartolomei bartolini fratre Niccholao Iohannis de florentia.

(Sigue un párrafo en relación con el testamento)

A.1.4.- ASF; Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese 78, n. 1; Libro Giornale B, Tomo I (1436-1441)

Se ofrece a continuación una transcripción de las entradas del Libro Giornale B relacionadas con la pintura del ciclo mural del claustro superior de la Badia Fiorentina. La transcripción se basa en la publicada por Sara Bonavoglia (1998) y Anne Leader (2007) aunque se han añadido algunas entradas que no figuraban y corregido algunos errores.



1436

folio 20 v.

venerdì adì xviii maggio

A spese straordinarie, grossi 3 d'ariento, portò Giovanni dipintore di Portogallo per comperare colori
per dipignere i chiostri

f. - lb. - s. 16 d. 6

A handwritten manuscript entry in Italian. At the top, there is a large, stylized initial 'C' or 'G' with a crossbar. Below it, the text reads: 'Sommaro adì xviii maggio' followed by 'Spese straordinarie grossi tre d'ariento per comperare colori per dipignere i chiostri'. The entry is signed 'Giovanni dipintore di Portogallo' and includes a date 'venerdì adì xviii maggio'. To the right of the text, there is a small calculation: 'ff - lb - s. 16 d. 6'.

folio 21 v.

+ martedì adì 22 di magio

A spese straordinarie, s. 8, portò Giovanni dipintore per libre 2 di verde terra per dipingniere il chiostro

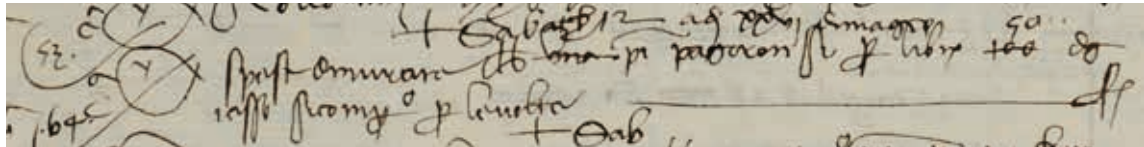
f. - lb. - s. 8

A handwritten manuscript entry in Italian. It begins with a large, stylized initial 'C' or 'G' with a crossbar. The text reads: 'Sommaro adì 22 di magio' followed by 'Spese straordinarie s. 8 per comperare verde terra per dipingniere il chiostro'. The entry is signed 'Giovanni dipintore' and includes a date 'martedì adì 22 di magio'. To the right of the text, there is a small calculation: 'ff - lb - s. 8'.

folio 22 r.

+ Sabato adì xxvi maggio

Spese di murare s. 12 pagarensi per libre 90 di giesso si compro per le volte

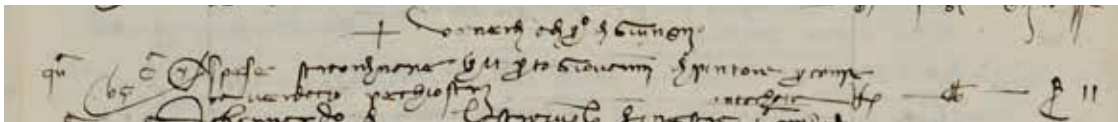


folio 23 r.

+ venerdì adì primo di giungno

A spese straordinarie, s. 11, portò Giovanni dipintore per comperare verdacio pe' chiostro

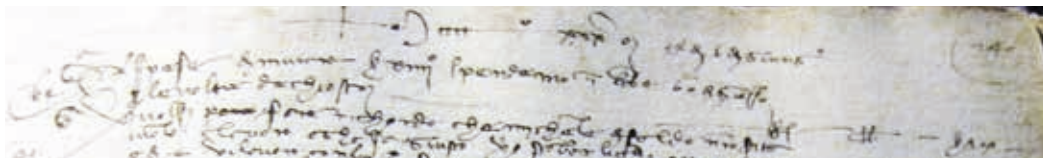
f. - lb. - s. 11



folio 24 r.

+ mercholedì adì vi giugno

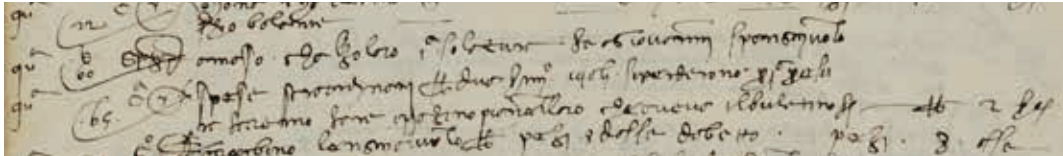
Spese di murare s. 24 spendemo in libre 60 di giesso per le volte dei chiostri



folio 24 v.

+ sabato adì viiii giungo

Da Maso chalzolaio una solatura fe a Giovanni Spangnuolo

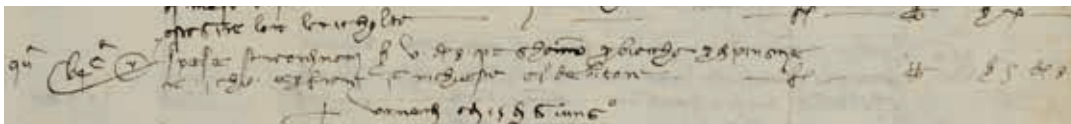


folio 25 r.

+ mercholedì adì 13 giungno

A spese straordinari, s. 5 d. 8, paghamo per biacca per dipingnere i chiostri, et per frare una richiesta a uno debitore

s. 5 d. 8

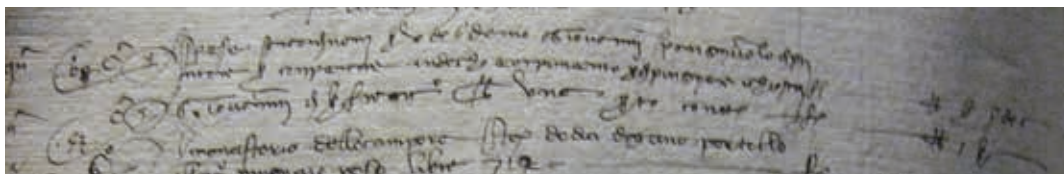


folio 25 v.

+ lunedì adì 18 di giugno

A spese straordinari, s. 5 d. 6, demo a Giovanni spangnuolo dipiintore per comperare indacho e orpimento per dipigniere i chiostri

f. - lb. - s. 5 - d. 6

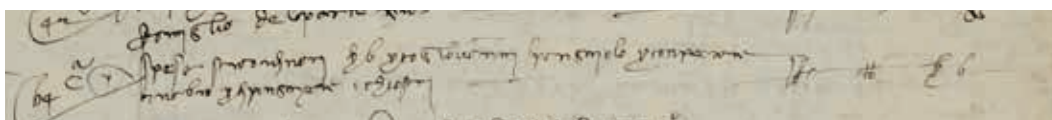


folio 26 r.

+ mercholedì adì 20 di giungno

A spese straordinari, s. 6 portò Giovanni spangnolo per comperare cinabro per dipingere i chiostri

f. - lb. - s. 6

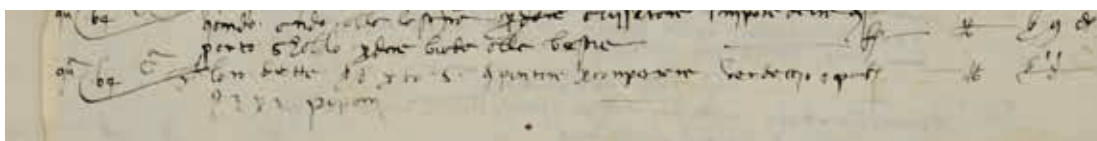


folio 28 r.

+ giovedì adì 5 di luglio

A loro dette [spese straordinare], s. 8, portò G. dipintore per comperare verdaccio; e più soldi 3 per 2
poponi

s. 11 - 8

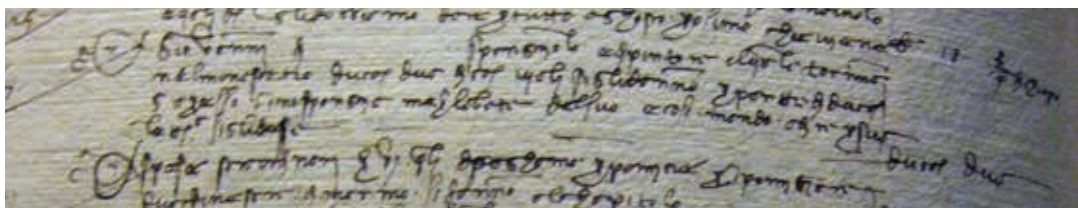


folio 28 v.

+ venerdì adì 6 di luglio

A Giovanni di spagnolo e dipintore, il quale tornna nel monastero, ducati due di Camera, i quali si gli danno per partte di ducati 5 (h)a presso in Ispagna Meser l'Abate del suo, e così mandò a dire per sua lettera gli desse

ducati dua



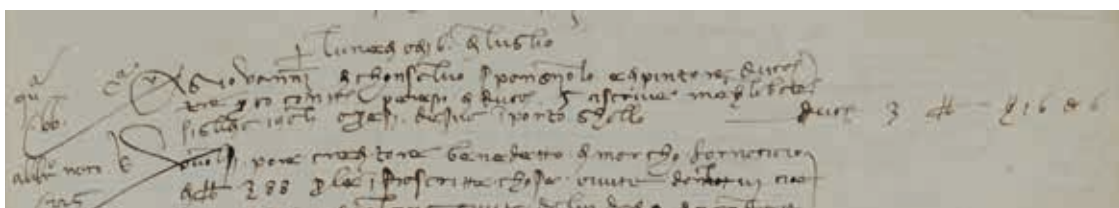
folio 31 r.

+ lunedì adì 16 di luglio

A Giovanni di Chonsalvo, spagnolo e dipintore, ducati tre, portò contanti pe' resto di ducati 5 ci scrive Meser l'Abate si gli dia; i quali (h)a presi de' sua in Portoghallo

ducati 3

lb. s. 16 d. 6

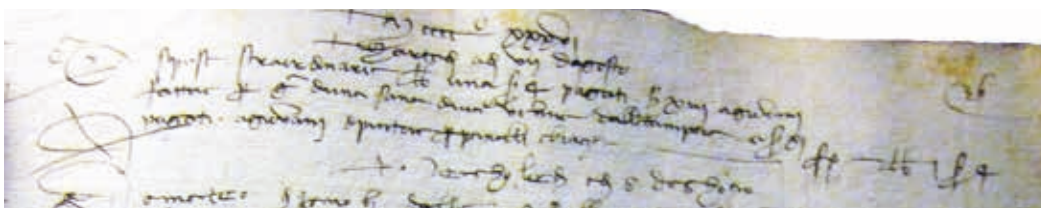


folio 36 r.

+ martedì adì vii d'agosto

A spese straordinarie lb. una s. 4 pagati s. xiii a Giovanni fattore per [...] et s. xi pagati a Giovanni
dipintore per penelli e biaccha

lb. l. s. 4

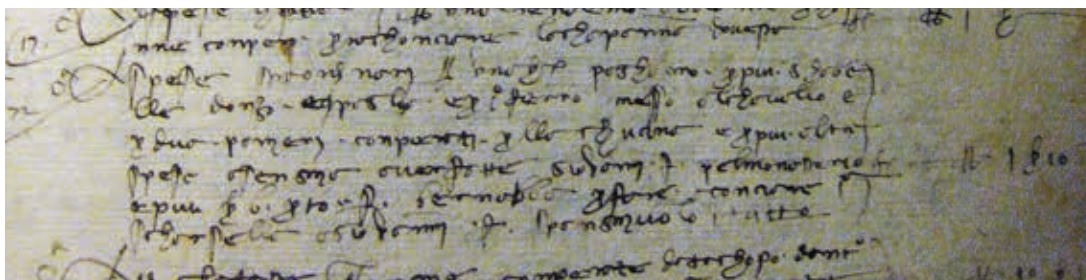


folio 37 r.

+ giovedì adì 16 d'agosto

A spese straordinari lb. una s. x paghamo per più ghabelle d'orzo ed paglia, e per uno ferro messo al
chavallo, e per due pameri conperrati perlla chucina, et per piu altre spese asengna aver fatto Giovanni
f[rate] pel monasterio, e più s. 6 portò frate Bernabba per fare aconciare una scharpella a Giovanni
f[rate] spanguuolo in tutto

lb. l. s. 16

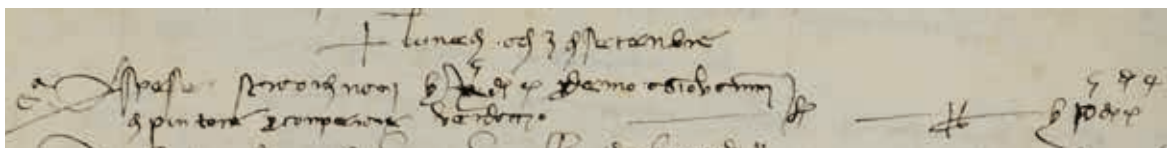


folio 40 v.

+ lunedì adì 3 di settembre

A spese straordinari s. 5 d. 4 piccioli demo a Giovanni dipintore per comperare verdaccio

s. 5 d. 4

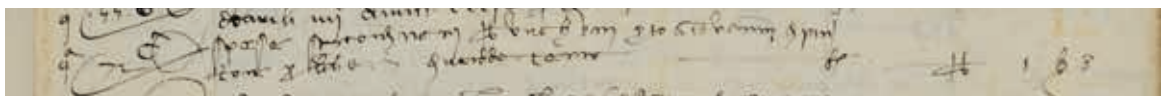
A photograph of a handwritten manuscript entry on aged paper. The text is written in a cursive script. It begins with a large, ornate initial 'L' followed by 'Lunedì adì 3 di settembre'. The main body of text reads 'A spese straordinari s. 5 d. 4 piccioli demo a Giovanni dipintore per comperare verdaccio'. To the right of the main text, there is a small calculation 's. 5 d. 4' and a signature or mark.

folio 41 r.

+ giovedì adì 6 di settembre

A spese straordinari, lb. uno s. viii, portò Giovanni dipintore per libre 7 di verdde terra

f. - lb. 1 s. 8

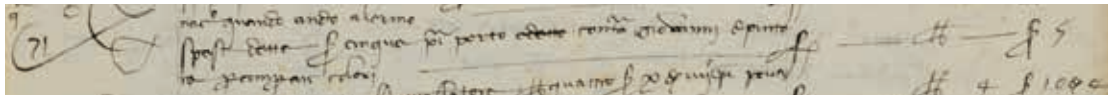
A photograph of a handwritten manuscript entry on aged paper. The text is written in a cursive script. It begins with a large, ornate initial 'L' followed by 'Giovedì adì 6 di settembre'. The main body of text reads 'A spese straordinari, lb. uno s. viii, portò Giovanni dipintore per libre 7 di verdde terra'. To the right of the main text, there is a small calculation 'f. - lb. 1 s. 8' and a signature or mark.

folio 42 r.

Giovedì adì 20 di settembre

A spese dette, s. 5 piccioli, portò Giovanni dipintore per comperare colori

f. - lb. - s. 5

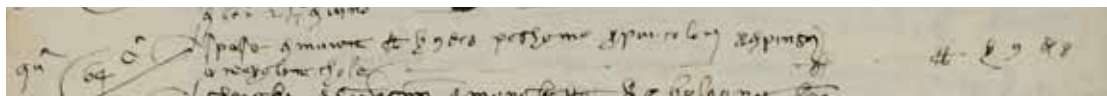


folio 48 v.

+ mercholedì adì 10 d'ottobre

A spese di murare, 1b. s. 9. d. 8, paghamo per più colori per dipingnere lb. - s. 9 d. 8, paghamo per più colori per dipingnere, e per altre cose

f. - lb. s. 9 d. 8

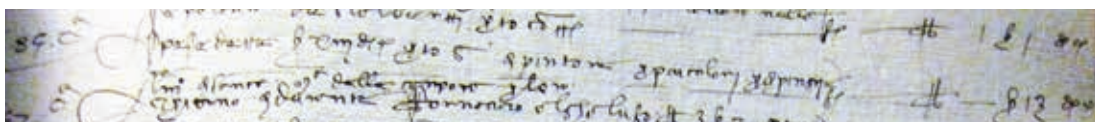


folio 49 r.

Sabato adì 13 d'ottobre

A spese dette, s. 13 d. 4, portò G. dipintore per più colori per dipingnere

f. - lb. - s. 13 d. 4

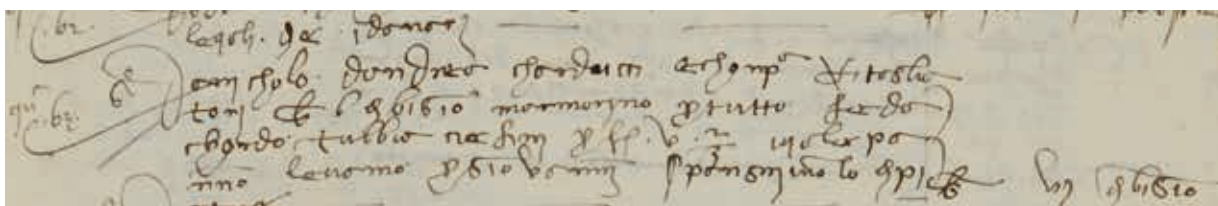


folio 52 r.

Lunedì adì 29 d'ottobre

Da Nicholò d'Andrea Charducci e chompangni ritagliatori, lib. 6 di bigio marmorino per tutto fe
d'achordo Tubbia Ciefini per ff. v/3 i quali pagannoo levamo per Giovanni Spangniuolo dipintore

lb. vi di bigio

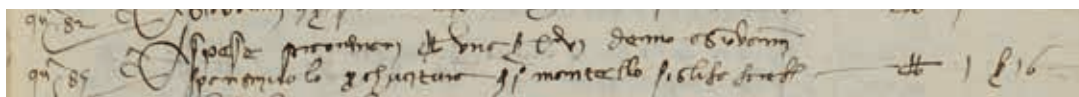


folio 53 r.

+ sabato adì 3 di novembre

A spese straordinari, lb. una s. xvi, demo a Giovanni spangniuolo, per chucitura di uno mantello si gli
fa fare

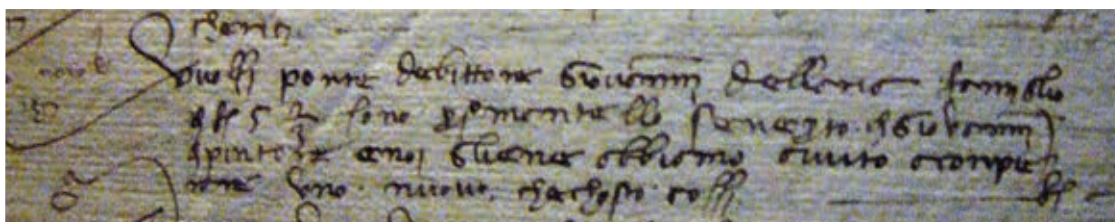
f. - lb. 1 s. 16



folio 54 v.

+ sabato adì x di novembre

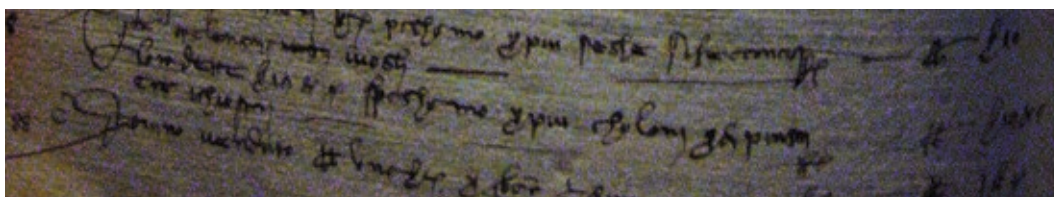
Vuolsi porre debittore Giovanni della Ria famiglio, di f. 5 2/3. Sono per uno matello se ne prestò, di
Giovanni dipintore; e noi glie ne abbiamo avuto comperare uno nuovo che costò così



folio 54 v.

A loro dette (spese straordinari), s. 19 d. 4, paghamo per più cholori per dipingniere i chiostri

f. - lb. - s. 19 d. 4

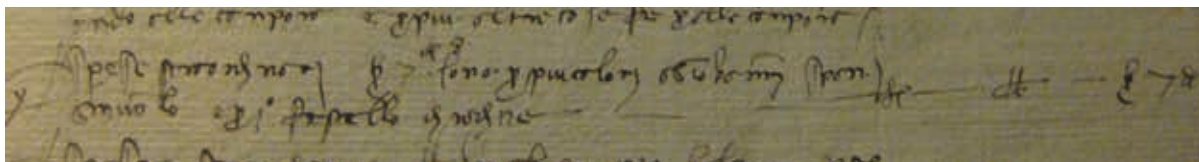


folio 59 r.

+ venerdì adì 30 di novembre

A spese straordinari, s. 7 d. 8, sono per più colori, a Giovanni spangniuolo; e per un fastello si radicie

f. - lb. - s. 7 d. 8

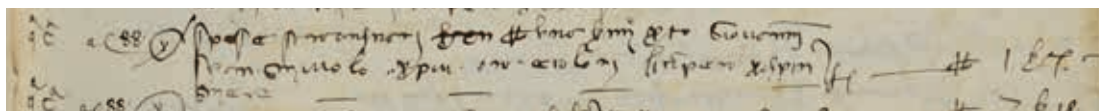


folio 63 r.

Sabato adì 15 di dicembre

A spese straordinari, lb. uno s. iiii, portò Giovanni spangniuolo, per più oro e colori si comperò per dipingniere

f. - lb. 1 s. 4



folio 63 v.

+ lunedì adì 17 di dicembre 1436

A spese straordinarie, s. xviii d. 9, paghati per pezi xxv d'oro pel crucifixo e pel bambolino, portò
Giovanni dipintore

f. - lb. s. 18 d. 9 piccioli

g^o a^o 17
lunedì adì 17 dicembre 1436
spese straordinarie per pezi xxv d'oro per crucifixo e pel bambolino
portò Giovanni dipintore
f. - lb. s. 18 d. 9 piccioli

A spese straordinarie, lb. tre s. vii d. iiii pi. pagati per libre 3 di cera nuovo, e per nastri e per bulette per
finestre inpanate, e per cmperare tennina, e per chacio da masticie, e per cholori, portò frate Bernaba
et Giovanni famiglio a dì 18 di dicembre

lb. 3 s. 7 d. 4

g^o a^o 18
lunedì adì 18 dicembre 1436
spese straordinarie per libbre 3 di cera nuovo, e per nastri e per bulette
per finestre inpanate, e per cmperare tennina, e per chacio da masticie,
e per cholori, portò frate Bernaba et Giovanni famiglio
f. - lb. 3 s. 7 d. 4

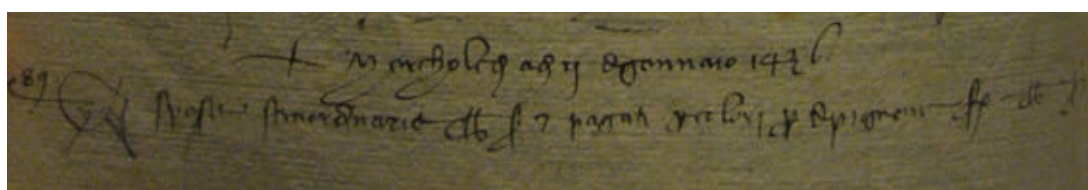
1437

folio 65 v.

mercholedì adì ii di gennaio 1436 [1437]

A spese straordinarie, lb – s. 7. pagati per colori per dipignere

f. – lb. – s. 7

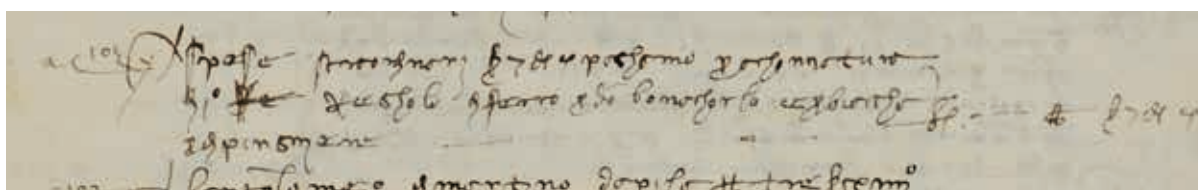
A photograph of a handwritten manuscript entry on aged, slightly stained paper. The text is written in a cursive script from the 15th century. It begins with a large, ornate initial 'M' followed by 'Mercholedì adì ii di gennaio 1436'. The entry continues with 'A spese straordinarie lb s. 7 pagati per colori per dipignere'. The text is somewhat faded and the ink is dark brown.

folio 67 v.

lunedì adì 14 di gennaio

A spese straordinari, s. 7 d. 4 paghamo per achonciatura di uno regholo di ferro per don Bonachorso, et
per biaccha per dipigniere

s. 7 d. 4

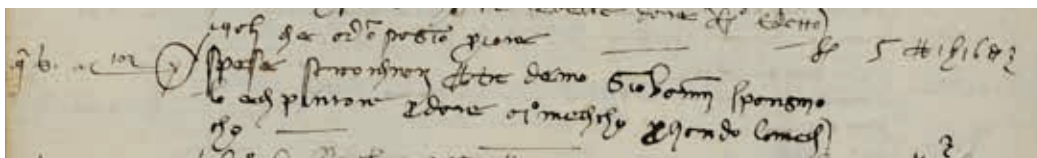
A photograph of a handwritten manuscript entry on aged, slightly stained paper. The text is written in a cursive script from the 15th century. It begins with a large, ornate initial 'M' followed by 'Mercholedì adì ii di gennaio 1436'. The entry continues with 'A spese straordinarie lb s. 7 pagati per colori per dipignere'. The text is somewhat faded and the ink is dark brown.

folio 76 v.

+ mercholedì adì 6 di marzo

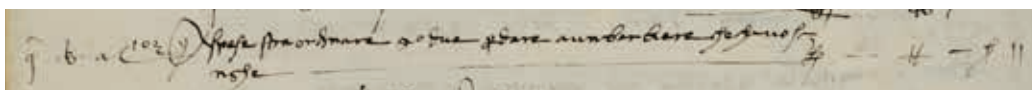
A spese straordinari, lb. tre demo Giovanni spangniuolo e dipintore per dare a uno medicho per quando lo medichò

lb. 3



Spese straordinarie grossi due per dare a un barbiere che cavo sanghe

s. 11

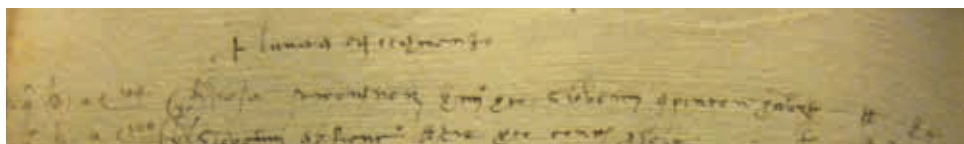


folio 77 v.

+ lunedì adì 11 di marzo

A spese straordinari s. iiii portò Giovanni dipintore per colori

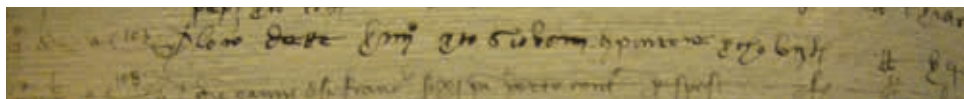
s. 4



+ martedì adì 12 di marzo

A loro dette [spese straordinari] s. iiii portò Giovanni dipintore per cholori

s. 4

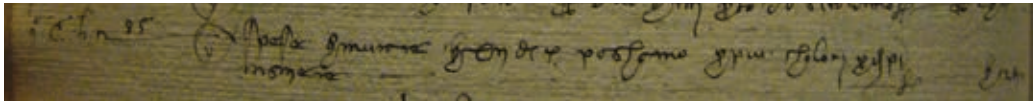


folio 82 v.

+ lunedì adì 8 d'aprile

A spese di murare, s.xii d. 4, paghamo per più cholori per dipingniere

s. 12 d. 4

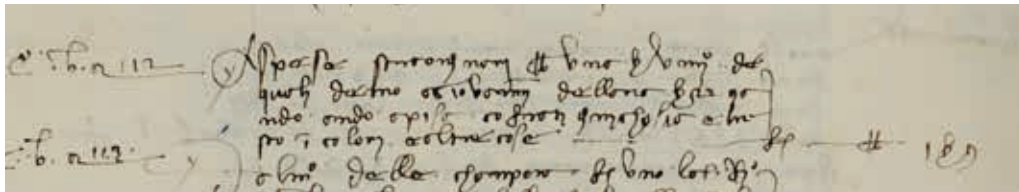


folio 85 v.

[mercholedì adì 17 d'aprile]

A spese straordinari lb. una s. viiii de' quali demo a Giovanni della Ria s. 22 quando andò Pisa con frati di Nicosia; et resto in colori et altre cose

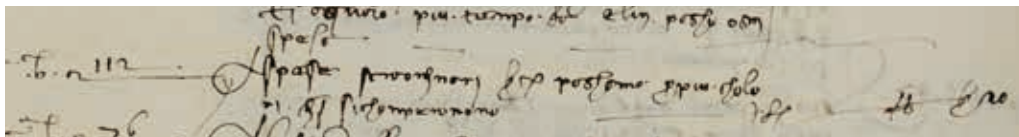
lb. 1 s. 9



+ giovedì adì 18 d'aprile

Spese straordinarie s. x paghamo per più colori si chomperarono

s. 10

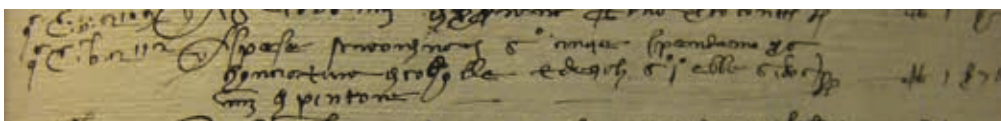


folio 86 r.

+ mercholedì adì 24 d'aprile

A spese straordinari, grossi cinque spendemo per achonciatura di cocholle; et de' quali grosso uno ebbe
Giovanni dipintore

lb. 1 s. 7 d. 16

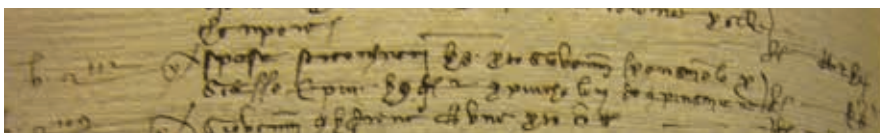


folio 87 v.

+ Giovedì adì 2 di maggio

A spese straordinari, s. 8, portò Giovanni spangniolo per gesso, e più s. 9 d. 2 per più cholori da
dipingniere

s. 17 d. 2

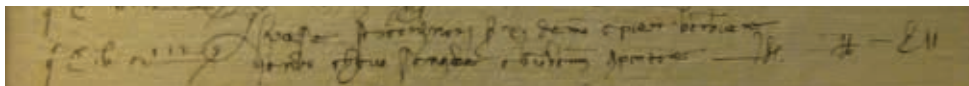


folio 88 r.

+ lunedì adì 6 di maggio

A spese straordinari, s. xi demo a Piero barbiere quando chavò sangue a Giovanni dipintore

s. 11

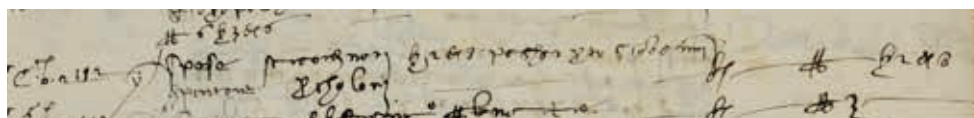


folio 89 r.

+ venerdì adì 10 di maggio

A spese straordinari, s. 2 d. 8, paghato portò Giovanni dipintore per cholori

s. 2 d. 8

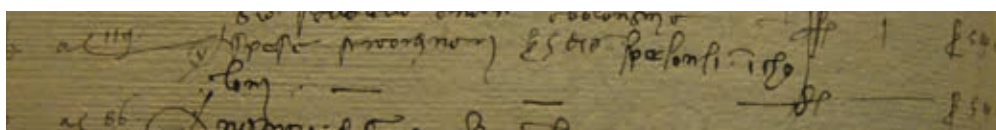


folio 91 v.

+ mercholedì adì 22 di maggio

A spese straordinari, s. 5 d. 6, spesonsi in cholori

s. 5 d. 6

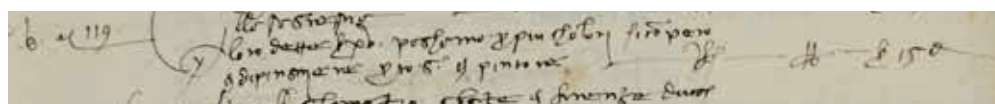


folio 94 r.

+ martedì adì 4 di giugno

A loro dette, s. xv paghamo per più cholori si comperò di dipingniere portò G. dipintore

s. 15

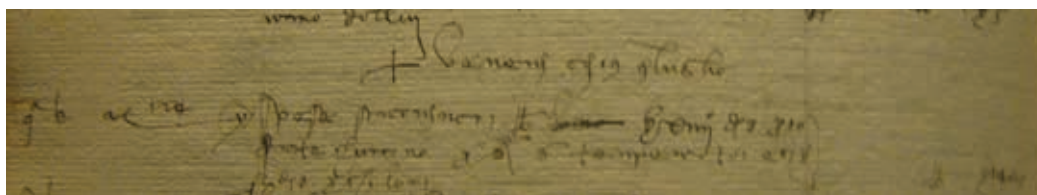


folio 104 v.

+ venerdì adì 19 di luglio

A spese straordinari lb..... , s. xiiii d. 8, portò frate Churrino per 6 temperatoi e ci s. 2 d. 8 per cholori

s. 14 d. 8

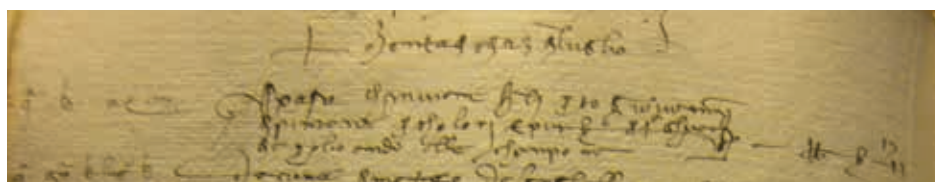


folio 105 v.

+ martedì adì 23 di luglio

A spese di murare, s. xi, portò Giovanni dipintore per cholori, et più s. 6 per una ghuardia per olio andò alle Champora

s. 17

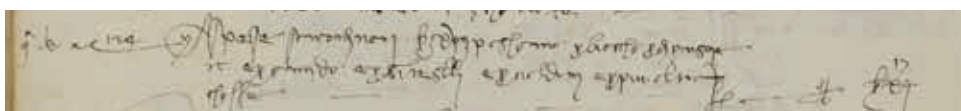


folio 106 v.

lunedì adì 29 di luglio

A spese straordinari, s. xvii, paghamo per biachha per dipingniere, et per amido, et per giregli, et per naldoni, et per più altre chosse

s. 17

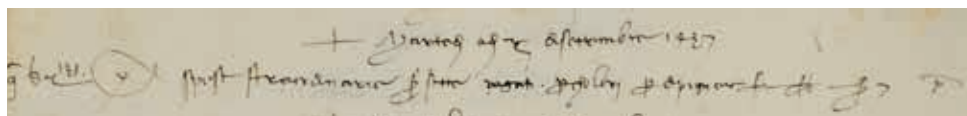


folio 115 v.

+ martedì adì 3 di settembre 1437

A spese straordinarie, s. sette, pagati per cholori per dipingniere.

s. 7 piccioli

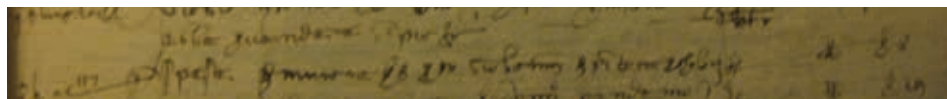


folio 118 r.

+ lunedì adì 16 di settembre

A spese di murare, s. 8, portò Giovanni dipintore per cholori

s. 8

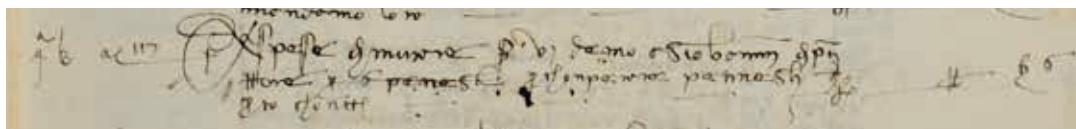


folio 122 r.

+ martedì adì primo d'ottobre

A spese di murare, s. vi, demo a Giovanni dipintore (riscado per 6 penegli) per chonperare pennegli,
portò chontanti

s. 6

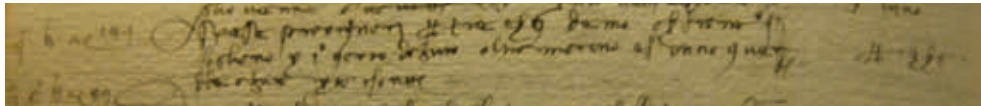


folio 138 v.

+ mercholedì adì 27 di novembre

*A spese straordinari, lb. 3 et s. 6, demo a Ser Francesco di Sogliano (o Fogliano) per uno quarto d'azuro
oltramarino et una oncia di verdde azuro, portò chontanti*

lb. 3 s. 6



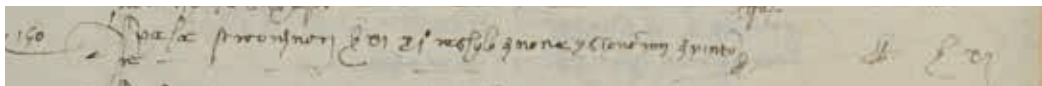
1438

folio 150 r.

+ venerdì adì 7 di febraio

A spese straordinari, s. xi, per uno regholo di nocie per Giovanni dipintore

s. xi

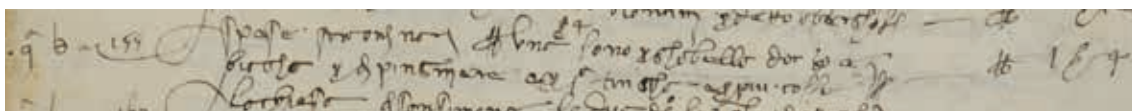


folio 155 v.

+ martedì adì 11 di marzo

*A spese straordinari, lb. una s. 4, sono per ghabella d'orzo et biaccha per dipingniere, e per una tincha e
per più cosse*

lb. 1 s. 4

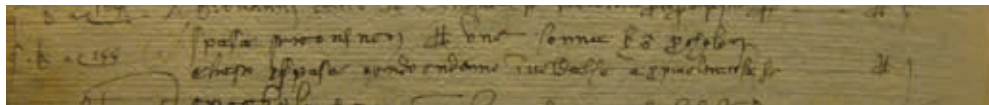


folio 158 v.

+ mercholedì adì 2 d'aprile 1438

A spese straordinari, lb. una, sonne s. 8 per cholori, el resto per spese quando andamo in Valdelsa e per più altre cose

lb. 1

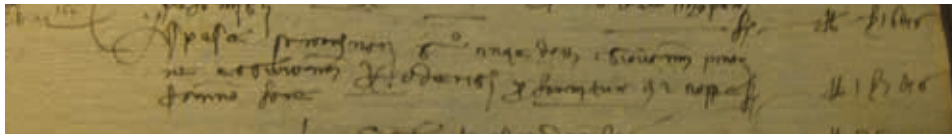


folio 161 r.

+ giovedì adì 17 d'aprile

A spese straordinari, grossi cinque, datti a Giovanni pintore et a Giovanni Roderigi, per forniture di 2 cioppe fanno fare

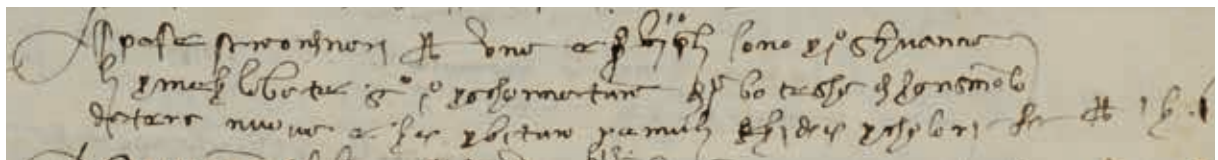
lb. 1 s. 7 d. 6



folio 165 r.

+ mercholedì adì 14 di maggio

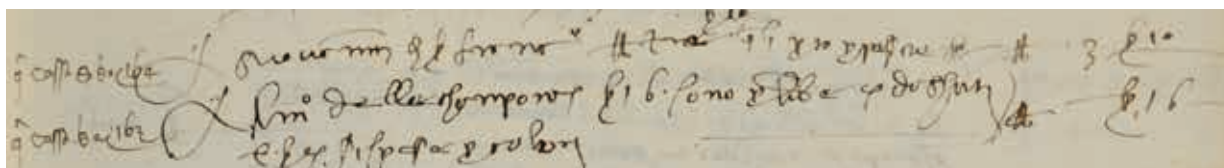
Spese straordinarie lb. 1 e s. 10 gli sono per 1° ghuanciali per messer labate g. 1 per achonciatura di 1 bothega di ser angniolo da tera nuova e s. 4 per bitura per muli e s. 1 d. 4 per cholori



folio 166 r.

+ martedì adì 20 di maggio

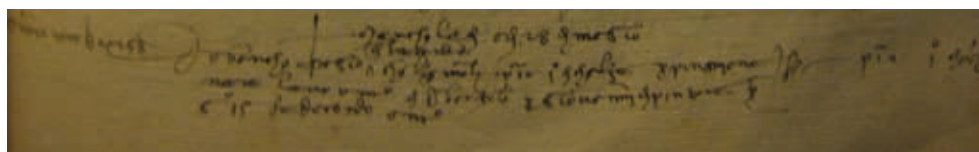
Al m° delle champora s. 16 sono per libre 4 daghuri e s. 4 si spese per colori



folio 167 r.

+ mercoledì adì 28 di maggio

Da Bancho e Stagio di Bernardo chalzaiuoli, paio uno di chalze perpigniane nere, levò Antonio di Ser Bartolo per Giovanni dipintore, per grossi 15, fé d'acordo Antonio
paio uno chalze

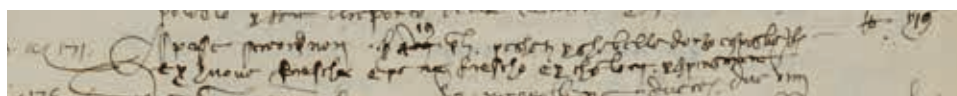


folio 170 v.

+ venerdì adì 20 di giugno

A spese straordinari, s. 19 piccioli, paghati per ghabella d'orzo et di paglia, et per huova fresche, et pane fresco, et per cholori per dipingniere

s. 19

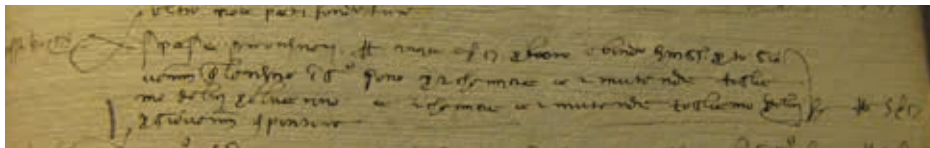


folio 174 r.

+ sabato adì 5 di luglio

A spese straordinari, lb. cinque et s. 17, per loro a Bindo di Nigi, portò Giovanni di Bardino in grossi; sono per 2 chamicie et 2 mutande togliemo da lui per Alverino, et 2 chamicie et 2 mutande togliemo da lui per Giovanni dipintore

lb. 5 s. 17

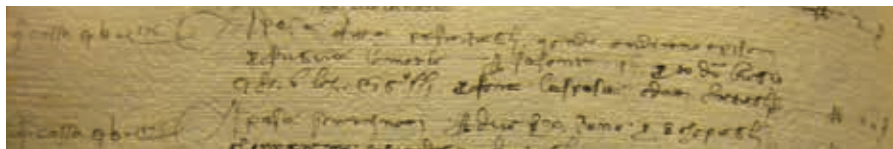


folio 174 v.

+ lunedì adì 7 di luglio

Spese straordinari fatte per frategli quando andarono a pisa per fugire la moria lb. 60 portò don biagio in ... per fare le spese a detti frategli

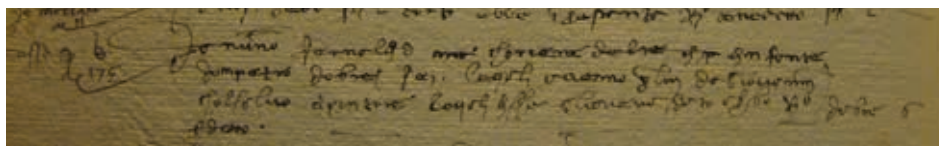
lb. 60



+ martedì adì 8 di luglio

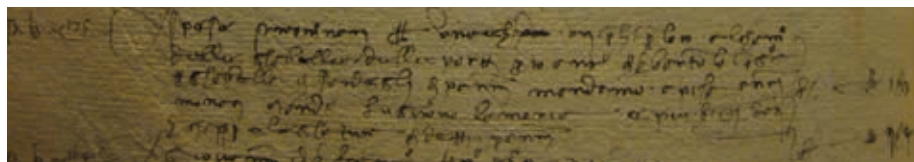
Da Nuno Fernaldis choriere (cancellato "del Re di P.) d'Infante Don Petro, dobre sei, le quali avemo per lui da Giovanni Cholsalvo dipintore, le quali disse gli aveva dato a serbo rechò e' detto

dobre 6



Spese straordinarie lb. uno s. xviii per loro al chom° delle ghabelle delle portti portò antonio di ser bartolo in G° per ghabella di fardegli di panni mandamo a pisa a nostri monaci quando fugirono la moria e piu ...

lb. 1 s. 18



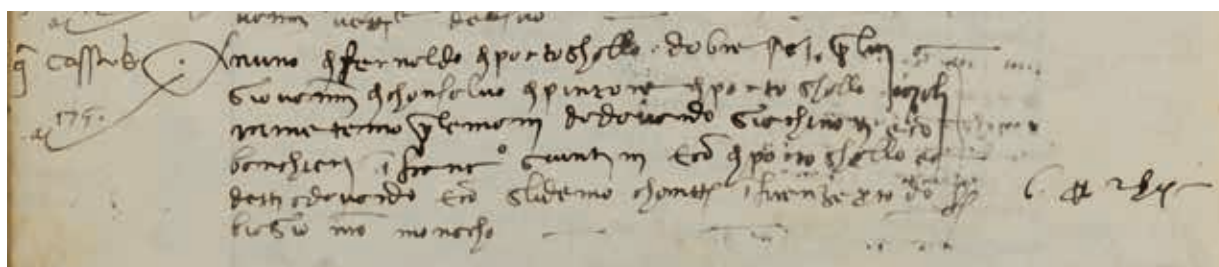
1439

folio 220 v.

+ giovedì adì 5 di febraio

A Nuno di Fernaldo di Portoghallo, dobre sei, per lui Giovanni di Chonsalvo dipintore di Portoghallo; i quali rimetemo per le mani d'Adouardo Giachinotti e compangni banchieri, in Francesco Giuntini e compangni di Portoghallo, e a detti Adouardo e compangni gli demo chontanti in Firenze, portò don Biagio nostro monacho

ff. 6 lb. 2 s. 4



Abreviaciones:

f. = florino/i

lb. = lira/e

s. = soldo/i

d. = denaro/i

lib. = libra/e

A.2.- Portugal

A.2.1- Chancelaria de D. Duarte I, Volume I, Tomo I

Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. I.I, 1433-1435, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, págs. 322-324. Documento n. 561

folios 90 r.-90 v. (12 de abril de 1434)

Dom Eduarte pella graça de deus Rey de Portugal e do algarue e senhor de cepta a quantos esta carta virem fazemos saber que dom pedro de Meneses conde de viana nosso almirante e do nosso conselho capitam e gouernador por nos da nossa cidade de cepta nos mostrou hũa carta del rrey dom Fernando nosso tio cuja alma deus aia em a qual se conthijnha que coutaua a Joham gonçalluez seu scriuam da puridade a sua quintaa de paanças que he em Ribateio Junto com çamora correa da qual o theor tal he [...]

dom Fernando etc a quantos esta carta virem fazemos saber que nos querendo fazer graça e merece a Joham gonçalluez nosso uasallo scriuam da puridade teemos por bem e coutamos a sua quintaa da paanças com todos seus termos e pastos e dñujsões que ora a dicta quintaa ha [...]

dante em santarem xij días dabril afomso de beia a fez era de mjl E iiii^o xxxiiij annos...

A.2.2.- Chancelaria de D. Duarte I, Volume II, Livro da Casa dos Contos

Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. II, *Livro da Casa dos Contos*, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999, págs. 89-91. Documento n. 52.

folio 22 v. (21 de mayo de 1432)

[...] foy pagado per Joham gonçalluez noso thesoureiro moor [...]

A.2.3.- Chancelaria de D. Duarte I, Volume III, 1433-1435

Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. III, 1433-1435, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2002, págs. 56-57. Documento n. 64.

folio 8 r. (16 de noviembre de 1435)

Dom Eduarte etc. A quantos esta carta virem fazemos Saber que Joham gonçalluez criado El Rey <meu> Senhor E padre cuja alma deus aja escpriuam da nosa puridade nos fez Recontamento como tjnha priuilegios do dicto Senhor per que todos seus caseiros e lauradores fossem escusados de todollos encarregos porquanto a elle compria auerr noso priuilegio nos pedia por merçee que lho desemos [...]

A.2.4.- Chancelaria de D. Duarte I, Volume I, Tomo II, 1435-1438

Transcripción íntegra en ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol.I.II, 1435-1438, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998, págs. 121-125. Documento n. 835.

folio 148 v. (10 de julio de 1437)

[...] E fernam Rodriguez tetor e curador dos fillos de Joham gonçalluez spriuam que foe da puridade d el rrey dom Joham cuja alma deus aia [...]

A.2.5.- Chancelaria de D. Afonso V, liv. 11.

Transcrição publicada por VITERBO, Sousa: *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Typ. da Academia, Lisboa, 1901, pág. 58. Vease también: DIAS DINIS, António Joaquim: *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, vol. 1, Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949, pág. 305. BAQUERO MORENO, Humberto: *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*, Lourenço Marques, Coimbra, 1973, págs. 1039-1040.

folio 121 v. (5 de noviembre de 1451)

Carta de perdão a João Gonçalves, escrivão dos libros do infante D. Pedro

Outra tal de Joham Gllz, priuam que foe dos liuros do iffante D. Pedro etc., (por ser com com elle na batalha d Alfarrobeira) dada em Lixboa b. dias de novembro. Gonçalo de Moura a fez anno do Senhor Jhesu X. ° de mjl e iiij°li.

A.2.6.- Chancelaria de D. Afonso V, liv. 37

Transcrição publicada por VITERBO, Sousa: *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Typ. da Academia, Lisboa, 1901, pág. 58. Vease también: DIAS DINIS, António Joaquim: *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, vol. 1, Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949, pág. 305. BAQUERO MORENO, Humberto: *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*, Lourenço Marques, Coimbra, 1973, págs. 1039-1040.

folio 45 v. (1451)

Carta a João Gonçalves, escrivão dos libros do infante D. Pedro, restituindo-lhe umas casas que lhe tinham sido tiradas

Carta de Joham Gonçaluez, epriuam dos liuros que foy do ifante dom Pedro per que a ell meesmo faz merece el Rei de huuas suas cassas que estam em a cidade de Lixboa por o dito Joham Gllz seer com o Ifante dom Pedro na batalha d Alferrobeira contra a pessoa e real estado do dito Senhor Rey etc. Carta em forma. dada en Lixboa XI de nouebro – Gonçalo de Moura a fez- ano do nosso Senhor Ihesu Xpo de mil iiij°lj. Ruy Galuã a fez espreuer.

A.2.7.- Chancelaria de D. Alonso V, Liv. 3

Documento citado y transcrito por primera vez por DIAS DINIS, 1949, op. cit., págs. 305-307.

folio 24 r. (9 de marzo de 1453)

Item carta de Johao gonfalluez escudeiro do If/ante dom henrrique em que o damos por tabeliam] eerall em todos nossos Regnos e Senhorio assy e pella guissa que o era / ernam lopez que o dicto offfio tinha e o rrenunciou per huú estormento puurico /ecto e asijnado per · gomez martjnz tabeliam em lixboa aos xiiij días de feureiro desta era presente etc. Carta em forma dada em a cidade deuora ix días de marfo BIRey o mandou pello doutor pero lobato sseu vassalo e do sseu desenbarguo e sseu vicechanfeler diegafonso pero gomez vodos a fez anno de noso Senhor Jhesu christo de mjl iiijc Liij

A.2.8- Torre do Tombo, S. Cristovão de Lisboa, Caixa I, n.2 (Testamento de João Gonçalves –Pintor- 29 de noviembre de 1493)

Documento citado y transcrito por REIS SANTOS, Luis: “Contribuições para o estudo do grande políptico de S. Vicente de Fora”, *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 177-178

Em nome de Deus amen. Saibam os que este instrumento de testamneto virem que no ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil quatrocentos e noventa e tres anos, vinte e nove dias do mez Novembro na cidade de Lisboa nas casas da morada de João Gonçalves pintor que são a S. Cristovão, jazendo ele ahi presente e doente na cama por ele foi dito que temendo ele o Senhor Deus a cujo poder todos havemos de ir e o dia e hora de seu falecimento que não sabe quando será e portanto fazia como de facto fez e ordenou seu testamento e sua postumeira vontade por esta guisa que se segue: primeiramente encomendou a sua alma ao Senhor Deus que a fez e criou de nenhuma cousa, que ele por sua piedade se queira dela amercear quando deste mundo partir. E roga e pede por merce a Nossa Senhora Santa Mara sua mãe que com todos os santos e santas da gloria do Paraizo juntamente roguem por ela a Nosso Senhor Deus que lhe perdoe os seus pecados e a leve a sua santa gloria amen. Item mandou que quando quer que ele falecer desta vida presente que o seu corpo seja enterrado na igreja de S. Cristovão da dita cidade; e que a sua mulher Isabel Lopes e sua herdeira lhe compre uma

cova na dita igreja em que o enterrem; e lhe faça seu enterramento segundo lhe pertence. Item disse que é verdade que ele deve doze cruzados de ouro a Antão Gonçalves contador da Mina que lhe deu para lhe haver de fazer certa obra de seu oficio de pintor. Item disse que tambem devia a João Bernardes cidadão da dita cidade seis mil reais que lhe também deu para certa obra que lhe de seu oficio havia er Item disse que é verdade que ele recebeu de João Garcez.... dor das capelas del reim Dom Afonso mil e setecentos e oitenta..... fazer um retabulo. Item disse que devia seiscentos..... tre Gonçalo boticario morador a S. Nicolau. Item disse que é ver... ao tem filhos nem filhas nem outros lidimos herdeiros.... devão e hajam herdar. E por tanto feito fez sua herdeira em todos seus bens.... foros como foreiros por onde quer qua.... sua mulher Isabel Lopes; e que ela.... sim com todos seus encarregos....es sua enteada pelo serviço que lhe... reais. E lhe mande dizer um trintário.... de todos seus bens a todos....e parentas e todos.... sejam e todos.....andou.....molh....

B.- La documentación sobre el ciclo mural de Sant' Egidio

B.1.- Domenico Veneziano

A.- Carta enviada por Domenico Veneziano desde Perugia el 1 de abril de 1438 a Piero di Cosimo de' Medici en Ferrara

(Según la versión de WOHL, 1971, op. cit., págs. 339-340)

Archivio di Stato, Florencia, Mediceo avanti il Principato, VII, fol. 290 r/v

Recto:

Spectabilis et generose vir, dopo le debite rehomendacione etc. Avisovi che per la Dio gracia io essere sanno, desideroso vedervi sanno e lieto. Più e più volte ho dimandato de vui, e mai nonn ò saputo nula, salvo ch'ì'ò dimandato manno Donati, el quale me dise vui essere in Ferara e sanisimo. Hone ricevuta gran chonsolazione; et avendo saputo prima dove fossi stato, v'averei schrito per mia chonsolazione e debito, avenga Dio la mia bassa chondizione non merita scrivere ala vostra gientileza, ma solamente el perfecto e buono amore ch'io porto a vui e a tutti i vostri me dà soma audazia de potervi scrivere, chonsiderando quanto io ve sono tenuto et hubligchato.

Hora al presente ho sentito che Chosimo à deliberato far fare, ziò dipingchiere, una tavola d'altare, et vole um magnificho lavorio, la quale chosa molto me piazie et più mi piacerebe se posibele fuse per vostra megianità ch'io ch'io la dipingiese. Et si ziò aviene, ho speranza in Dio farvi vedere chose meravigliose, avenga che ze sia di bon maestri chome fra' Felipo et fra' Giovane, i quali ànno di molto lavorio a fare, et spicialmente fra' Felipo à una tavola che va in Santo Spirito, la quale lavorando lui di e note, non la farà in cinqu'ani, si è gran lavorio. Ma che se sia, el grande e buono animo ch'ì'ò de sservirvi, me fa prusuntuoso, hoferendome che si io facese mancho bene che niuno che ze sia, voglio essere hoblichato ad ogni meritoria choricione, a farne che ogni prueva farne ogni prueva che bisogna, honorando hogniuno. E se pure el lavorio fuse sì grandio che Chossimo deliberase darlo a più maestri, ho veramente più a uno che a un altro, priegchovi quanto è posibele a servo pregare signiore, che'l vi piazia adoperare le virtù vostre inn esserne favorevole et aghuturo in fare ch'io n'abia qualche particela. Chè se vui sapesti el disiderio ch'io ho de fare qualche famoso lavorio et spicialmente a vui, me saristi in ziò favorevole. Son certo che per vui non remarà; prieghove, fatene el posibele, ch'io vi prometo ne riceverete honore de' fatti miei.

Altro per hora non me achade, salvo che si di qua poso per vui alchuna chossa, chomandate chome a vostro servitore. Priegovi non vi rechrescha farne dela sopraschrita tavola risposta, e sopra tuto avisatime di vostra sanità, da me sopra hogni altra chosa desiderosa. Christo vi prosperi et adenpia tuti li vostri disideri.

*Per lo vostro fedelissimo servitore
Domenicho da Vinesia dipintore, a vui
se richomanda, in Perusia 143VIII
adi primo d'aprile.*

Verso:

Spectabili et generoso viro Petro Chossime de Medicis de Florencia, maiori suo honorando, in Ferrara.

Spectabilis & ge. novotomus
 petro Goffine domo dicit
 de floradia maron suo
 boni & in. fiam &

B.- Pagos referentes a la actividad de Domenico Veneziano en Sant'Egidio

(si no se indica lo contrario, los documentos siguen la versión publicada por Wohl, 1971, op. cit., págs. 340 y ss., con algunas correcciones oportunas)

1. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5059, Quaderno di cassa DD, 1438-1439:

Folio 134 v.

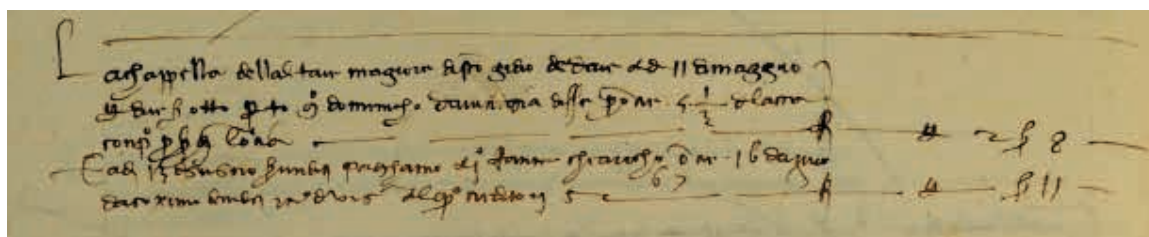
+MCCCCXXXVIII

La chappella dell'altare maggiore di Sancto Gidio de' dare adì xi di magio L. due s. otto, portò maestro Domenico da Vinegia, disse per oncie 5j di lacca conperò a s. 9 l'oncia

f.-L.2 s.8 -

E adì 13 di giugno s. undici paghamo a uno fante che arechò oncie 16 d'azuro da Coximo de' Medici & Ci. di Vinegia; al quaderno creditori G, c. 67

f. - L. - s. 11

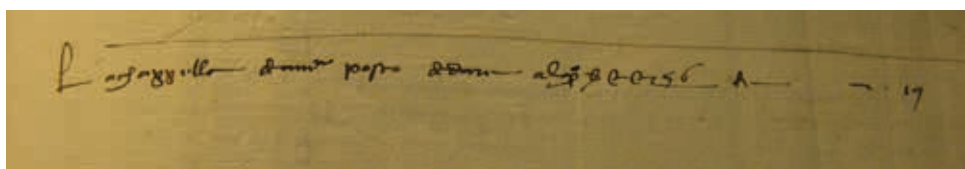


Folio 134 r.

+MCCCCXXXVIII

La chappella de' avere, posto de' dare al quaderno segnato EE, c. 56

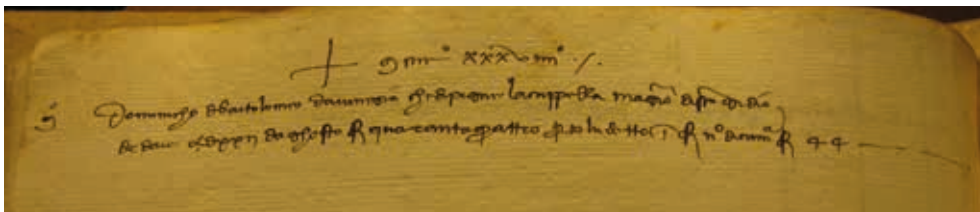
L.2 s.19-



Folio 184 v.

+MCCCCXXXVIII

*Maestro Domenico di Bartolommeo da Vinegia che dipigne la cappella maggiore di Sancto
Gidio de' avere adì XXII d'aghosto f. quarantaquattro, portò lu' detto in fiorini nuovi di
camera*

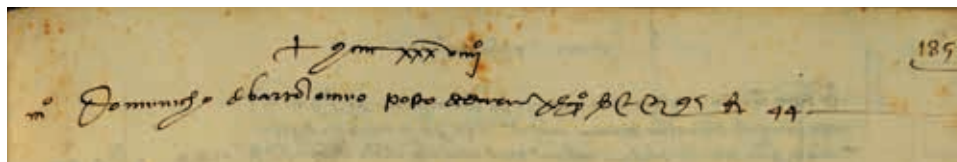


The image shows a handwritten manuscript entry on folio 184 v. The text is written in a cursive script. At the top, there is a date: "XXII d'aghosto". Below it, the text reads: "Maestro Domenico di Bartolommeo da Vinegia che dipigne la cappella maggiore di Sancto Gidio de' avere adì XXII d'aghosto f. quarantaquattro, portò lu' detto in fiorini nuovi di camera". The entry is dated 1498, indicated by the Roman numeral "MCCCCXXXVIII" at the top.

Folio 185 r.

+MCCCCXXXVIII

*Maestro Domenico di Bartolommeo posto de 'avere al quaderno segnato EE, c. 95
f. 44-*



The image shows a handwritten manuscript entry on folio 185 r. The text is written in a cursive script. At the top, there is a date: "XXII d'aghosto". Below it, the text reads: "Maestro Domenico di Bartolommeo posto de 'avere al quaderno segnato EE, c. 95 f. 44-". The entry is dated 1498, indicated by the Roman numeral "MCCCCXXXVIII" at the top.

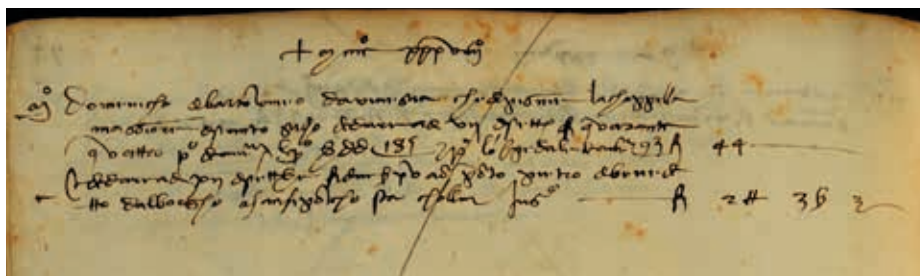
2. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5060, Quaderno di cassa EE, 1439-1440:

Folio 94 v.

+MCCCCXXXVIII

Maestro Domenicho di Bartolommeo da Vinegia che dipignie la chappella maggiore di Santo
Gidio, de'dare adi VII di setiembre f. quarantaquattro, posto de'avere al quaderno segnato
DD, c. 185, e posto lo spedale de'avere, c. 93
f. 44 -

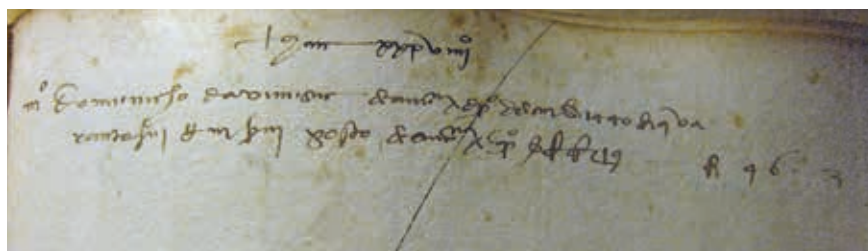
E de' dare ada XII di setiembre f. due s. XV a oro, portò Pietro di Benedetto dal Borgho a San
Sipolchro sta cho'llui, in grossi
J.2 L.3 -



Folio 95 r.

Maestro Domenicho da Vinegia de'avere adi primo di dicenbre 1440 f. quarantase L.III s.III,
posto de'avere al quaderno segnato FF, c.x9

f.46 L.3.3 -



3. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5817, Libro di debitori e creditori C, 1441-1446

Folio 35 v.

1441

La chappella dell'altare maggiore di Santo Egidio de'dare ad primo di gugno 1441 f. otto L. settanta posto de' avere al quaderno di cassa segnato FF c.11 e uscita segnato PP c. 57

E adì xxvii d'aprile lire dieci soldi IIII pagamo all'erede di Piero di Francesco e compagnia battiloro. Portò Antonio di Stefano per pezzi 300 d'oro auti da loro più tempo fa a c. 111

E de'dare adì XI di gugno f. dieci L. una s. X, posto Bicci di Lorenzo dipintore de' avere in questo, c. 154, sono per oro che ss'ebbe da Piero di Francesco Battiloro, ed eran posti a chonto di detto Bicci e vole non essere a questa ragione

f.10 L.i s.10 -

E de'dare adì primo d'ottobre s. V d.III, portò maestro Domenicho dipintore per lib. i d'olio di linseme; a uscita segnata PP, c. 130o .f.

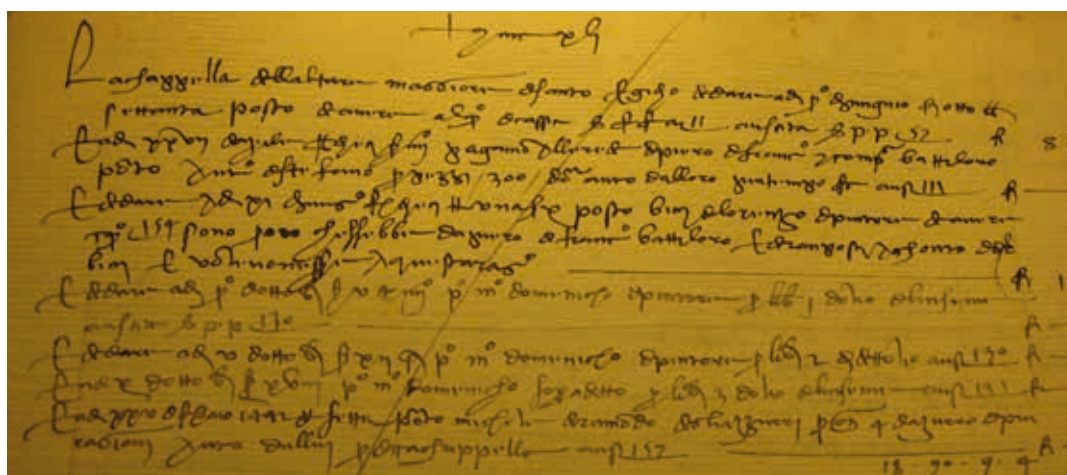
f. - L. - s.12 d.4 -

E de'dare adì V d'ottobre s.XII, portò maestro Domenicho dipintore per lib. 2 di dett'olio; a uscita, c. 130

f. - L. - s.12 -

E adì X d'ottobre s.XVIII, portò maestro Domenicho sopradetto per lib. 3 d'olio di linseme; a uscita, c. 131

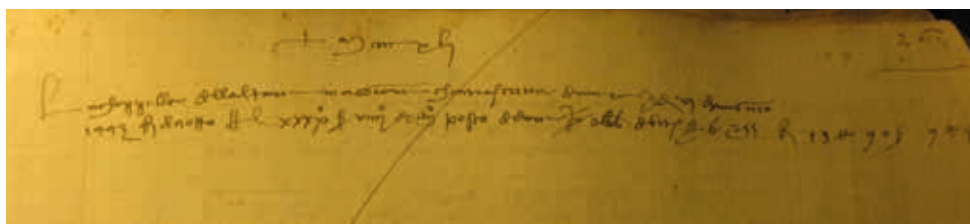
L. - s.18-



Folio 36 r.
(documento inédito)

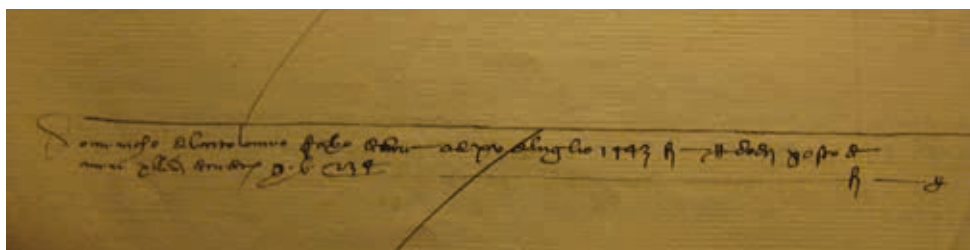
La chappella dell'altar maggiore contrascritta de' avere adì xxvi di giugno 1443, fiorini diciotto lire LXXXX s. 9 d.4. Posto de' dare al libro debitori s(egnato) B a c.255

f. 18 s. 90



Folio 54 v.
(documento inédito)

Domenico di Bartolomeo fabro de dare adì xv di luglio 1443 fiorini dodici, posto de' avere al libro de' creditori c.34



Folio 58 v.

+MCCCCXLI

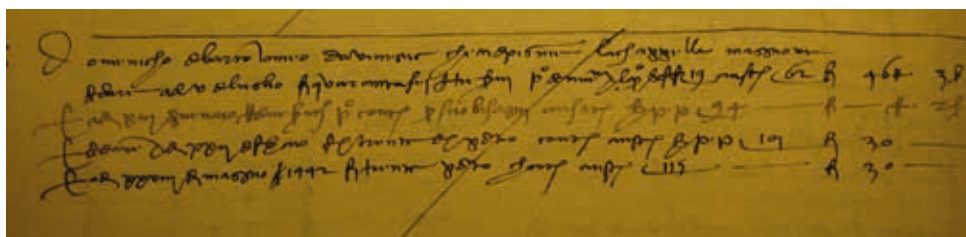
maestro Domenico di Bartolomeo da Vinegia che cci dipignie la chappella maggiore, de'dare
adi V di luglio f. quarantasei L. tre s. III, posto de'avere al quaderno segnato FF, c. 19, a
uscita, c. 62

f.46 L.3 s.3-

E adì XIII di giennaio L. due s. IIII, portò contanti per suo' bosigni; a uscita segnata PP, C. 94
f. -L. S.4-

E de.dare adì XXII di febraio f. trenta d'oro, porto contanti; a uscita segnata PP, c. 101
f30 -

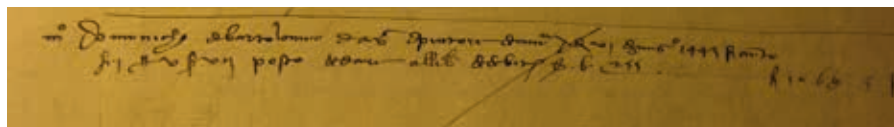
E adì XXVIII di maggio 1442 f. trenta portò contanti; a uscita, c. 115
f..30 -



Folio 59 r.

maestro Domenico di Bartolomeo da Vinegia dipintore de'avere adì VI di giugno 1443 f.
cientosei L. V. s. VII, posto de'dare al libro de' debitori segnato B, c. 255

f.106 L.5 s.7 -



4. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 5818, Libro di debitori e creditori C, 1443-1490

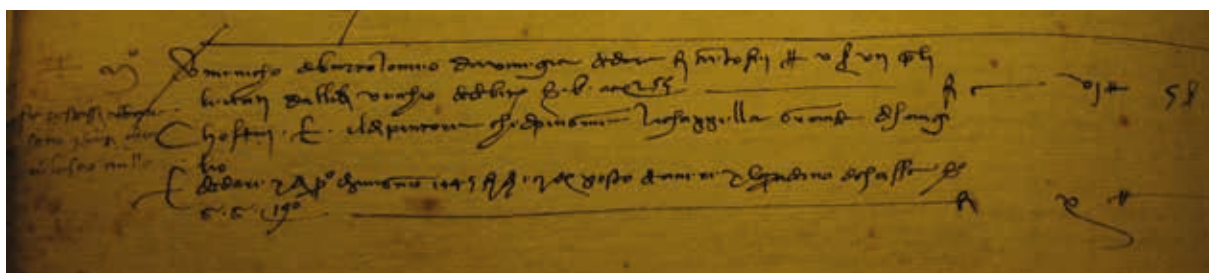
Folio 53 v.

*Maestro Domenico di Bartolommeo da Vinegia de' dare f. centosei L. V s. VII piccioli, levati
dal libro vecchio de' debitori segnato B, a c. 255
f. CVI L. 5 s. 7*

*Costui e il dipintore che dipingnie la chappella grande di San Gilio.
E de' dare adi primo di gungnio 1445 f. dieci d'oro, posto de' avere al quaderno di chassa
segnato G, a c. 190
f. X L. -*

Al margen del folio:

+ *Mo Domenico* | se restassi a ddare, sono perduti che non lasciò nulla.



B. 2.- Andrea del Castagno

A.- Documento referente a la actividad de Andrea del Castagno en Sant'Egidio

(según la versión publicada por HORSTER, Marita: *Andrea del Castagno*, Phaidon Press, Londres, 1980, pág. 205.

También Giglioli lo había publicado en 1905. GIGLIOLI, 1905, op. cit., págs. 207-208.)

Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 36, Libro di Ricordi A, 1400-1455:

Folio 468 r.

Richordanza chome per insino adi di giennaio 1450 Andrea di bartolomeo da chastagnio dipintore inchomi[nciò] a dipigniere la chapella maggiore dela chiesa di santo gidio di questo spedale et Rimase dachordo djfornjre la detta chapella a tutte sue spe[se] per fior. Cento c[i]oe per fior. 100 e Rasonando delle spe[se] del mangiare e del bere chenonne faceva chaso che selle farebbe dasse et a questo fu presente ser gualtieri di giovanni di guegliemo prete e christofano di maso legniauolo et questo achordo fece il detto andrea chon ser Jacopo di piero nostro spedalingo dove che il detto andre[a] lavoro alla detta chappella dadi di gennaio 1450 in sino adi di settembre 1453 et no fornni la detta chappella et in quel tenpo cistava chontinovo in chasa eavea una chamera nella fermeria et stavavi quando chonuno chonp[agno] et quando con due chontinovo alle spese dello spedale et questa ella propia verita.

Il detto Andrea a auto fior. 58. lire 95. soldi 9. denari 2 apare almemoriale segn: h a c. 8.

Io christtofano djmaso legliaulo fui presente quado el detto andrea di barttolomeo sopradetto rimasose dachordo cho sopradetto ispedalingo daverre del detto lavorio fiorini 100 e fornire la detta chapela attutta sua ispesa de cholori e si dele ispese del mangiari e delo bere.

(escritura posterior) *Dipoi mori adi. 19 daghosto 1457. detto andrea e son finiti, eppuossi cancellare.*

B.- Documentos referentes a la actividad de Andrea del Castagno en Sant'Egidio

(algunos de los siguientes documentos fueron publicados con muchos errores y lagunas en ANDREUCCI, Ottavio: *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori: considerazioni storico-critiche*, Campolmi, Florencia, 1871, págs. 79-80. Se publican aquí por primera vez en su transcripción completa y correcta, junto a otros documentos inéditos)

1.- Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 36, 5065, Quaderno di Cassa segnato KK, 1450-1452

Folio 100 v.

(se publica por primera vez su transcripción completa)

1450

Andrea di Bartolomeo dipintore lavora in casa, de' dare a dì xxvi di maggio 1451 fiorini due larghi per lui a l'arte degli speziali, portò Pagolo d'Antonio famiglo di detta arte, sono per d(enaro) auto a dare alla detta arte

f. 2

E de' dare adì x di maggio 1451 fiorini due, lire cinque, sol: 10, den. 8 per lui a Nicolo Ingiesuato: portò contanti. Sono per una oncia d'azzurro oltramarino e onc. 2 di lacca, e once due di gialolino tolse da lui

f. 15 s. 2

E adì xxv detto fiorini dieci larghi, portò contanti. Disse per comprare oro.

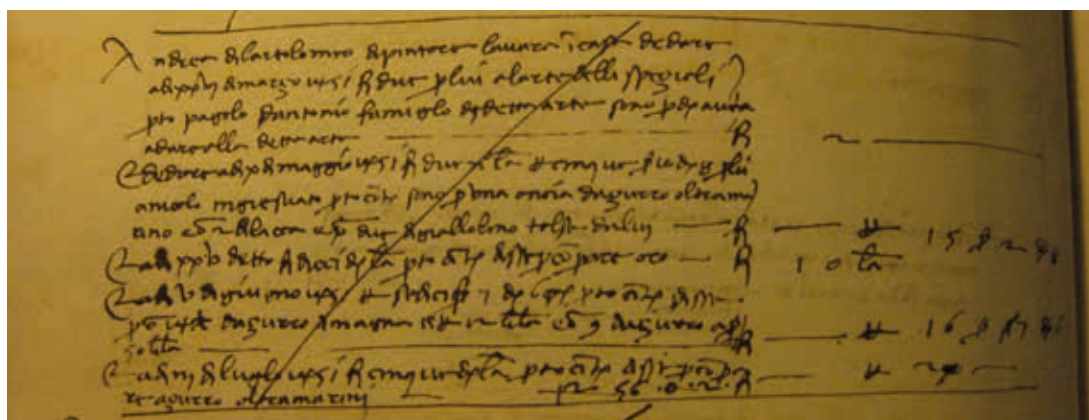
f. 10 larghi

E adì v di giugno 1451 fiorini sedici p(iccioli) portò contanti. Disse per once 14 e 1/2 d'azzurro di magna e per 12 libre e libbre 12 e once 9 d'azzurro a a s. 50 la libra

f. 16

E adì 3 di luglio 1451 fior. cinque d'oro larghi portò contanti. Disse per comprare azzurro oltramarini

f. 56



Folio 130 v.

(se publica por primera vez su transcripción completa)

1451

Andrea di Bartolomeo dipintore de dare adì XXIII d'agosto 1451 fiorini tre, per lui, Giuliano Benini priore di Sto. Iacopo in Campo Corbolini, portò Iacopo di pagolo fatolli suo fattore per pigione di casa

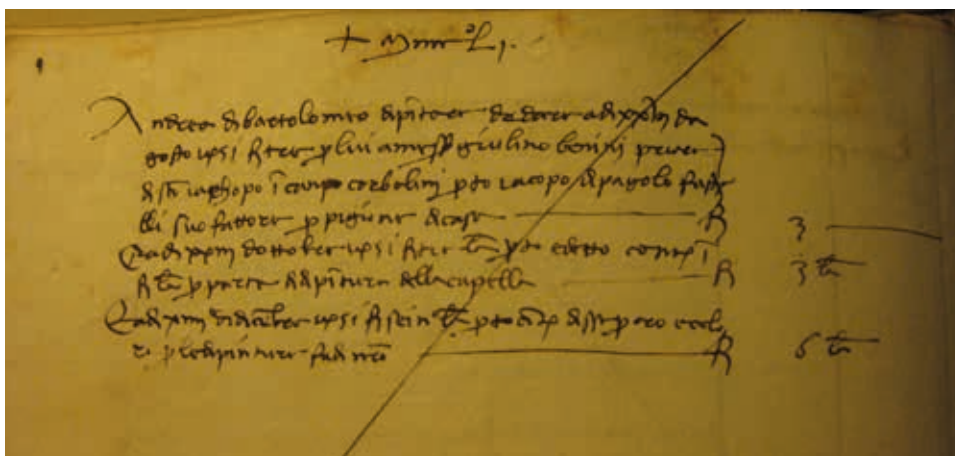
f. 3

E adì xxiii d'ottobre 1451 fiorini tre larghi, portò contanti, 1 fior. largo per parte di dipintura della cappella

f. 3

E adì xiiii di dicembre 1451 fiorini sei larghi, portò contanti. Disse per oro e colori per le dipinture fa di nostro.

f. 8

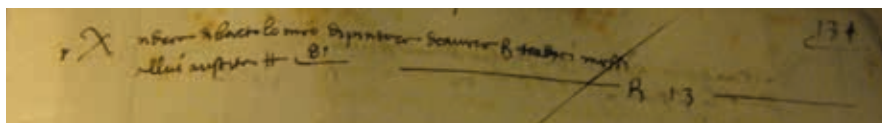


Folio 131 r.

(documento inédito)

Andrea di Bartolomeo dipintore de avere fiorini tredici, mossi allui al posto 81

f. 13



2.- Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 36, 4495, Libro di Uscita, 1450-1451

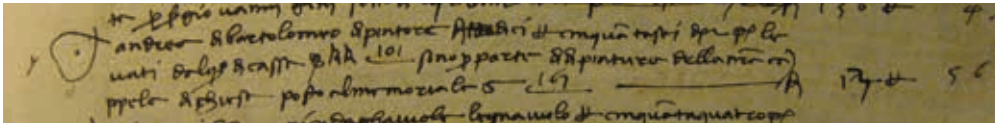
Folio 76 r.

(se publica por primera vez su transcripción completa)

7 agosto 1451

A Andrea di Bartolommeo dipintore fior. dodici, lire cinquantasei, d. 2 levati dal quaderno di cassa RR 101, sono per parte di dipintura della nostra cappella di chiesa. Posto al memoriale G c. 167

f. 12 s. 6

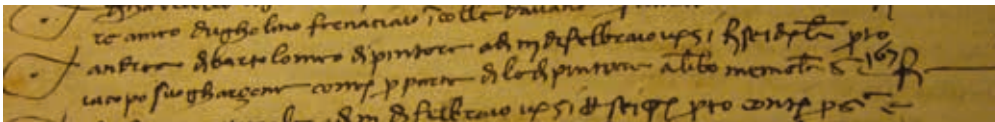


Folio 81 v.

(documento inédito)

Andrea di Bartolomeo dipintore adì iii di febbraio 1451, fior. sei di la(rghi), portò Iacopo suo gharzone come per parte de le dipinture, come scritto al memoriale G c. 167

f. 6



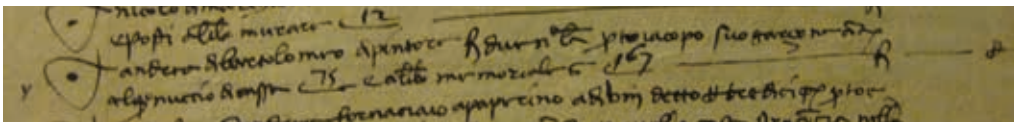
Folio 82 r.

(se publica por primera vez su transcripción completa)

28 febbraio 1451

A Andrea di Bartolomeo dipintore fior. due in oro larghi portò Iacopo suo garzone, contanti. al quadernuccio di cassa 75 e al libro memoriale G c. 167

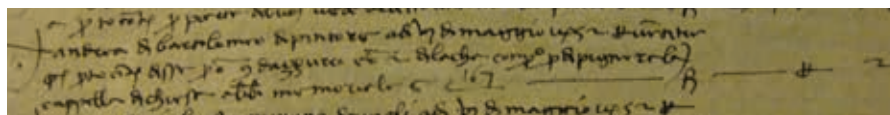
f. 2



Folio 84 r.

(se publica por primera vez su transcripción completa)

A Andrea di Bartolommeo dipintore a dì VI di maggio 1452 Lir. ventitre, piccioli: portò contanti: disse per onc. 9 d'azzurro e onc. 2 di lacha, comperò per dipignere la cappella di chiesa come appare al memoriale G c. 167



B.3.- Alesso Baldovinetti

A.- Documentos referentes a la actividad de Alesso Baldovinetti en Sant'Egidio

(según la versión publicada por WEDGWOOD KENNEDY, 1938, op. cit., págs. 239-240)

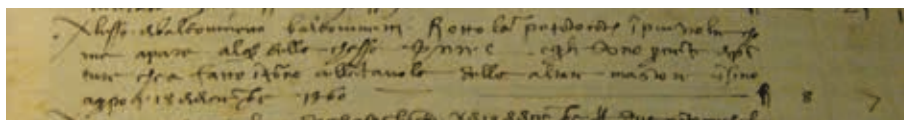
1. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, Uscita 1459-61

(La transcripción ha sido solo publicada por Wedgwood Kennedy en 1938 y antes por Poggi en 1909. Poggi, 1909, op.cit., appendix d.)

Folio 97 r.

11 de diciembre de 1460

Alesso di Baldovinetto Baldovinetti fiorini otto larghi, portò contanti in più volte chome apare al quaderno della chassa segnato NN c. ... è quali sono per certe dipinture che à fatto intorno alla tavola dello altare maggiore insino a questo dì 11 di dicembre 1460



2. Archivio di Stato, Florencia, S. Maria Nuova, 37, Libro di Ricordi B, 1455-1515

(El primero en publicar una transcripción del documento es Giglioli. GIGLIOLI, 1905, op. cit., pág. 208. Wedgwood Kennedy lo publicará otra vez en 1938, en una versión modernizada del texto. En la versión presente se corrigen algunos errores de las versiones de Giglioli y de Wedgwood)

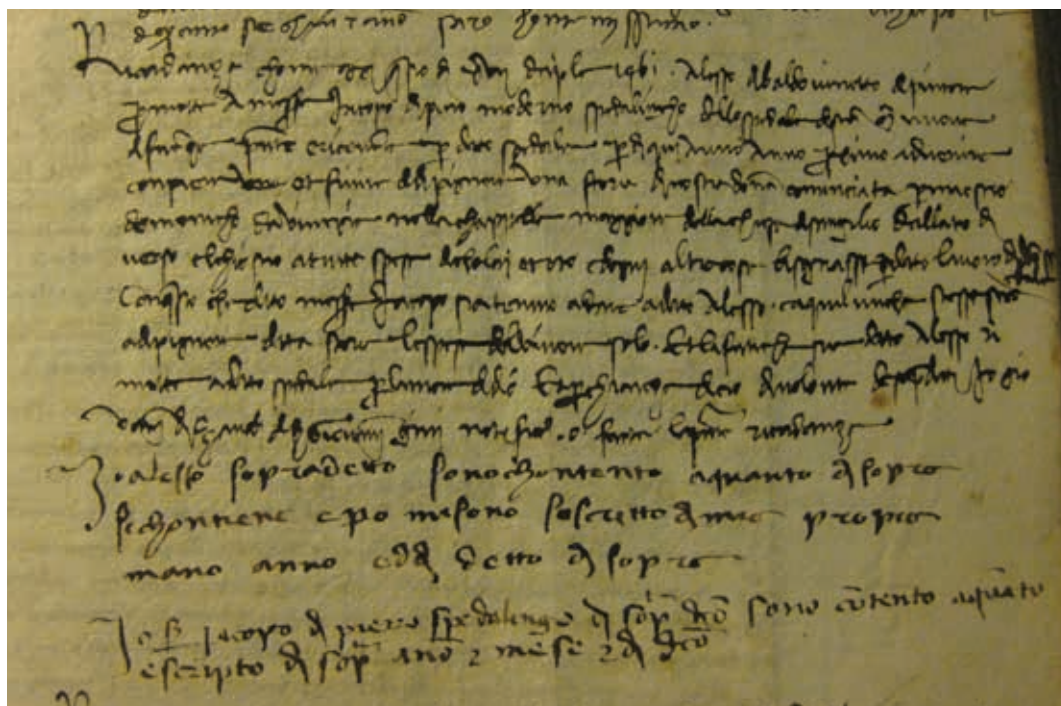
Folio 57 r.

1461

Richordanza chome oggi questo dì XVII d'Aprile 1461 Alesso di Baldovinetto dipintore promette a messer Iacopo di Piero moderno spedalingo dello spedale di sancta Maria nuova di Firenze, presente e ricevente per detto spedale, per di qui a uno anno proximo adivenire compiere et finire di dipignere una storia di nostra donna, cominciata per maestro Domenicho da Vinegia nella chappella maggiore della chiesa di san Gilio dallato di verso il chiostro a tutte spese di cholori et oro e di più altre cose bisognasse per detto lavoro di decto spedale con questo che detto messer Jacopo sia tenuto a dare a detto Alesso e a qualunque stesse seco a dipingere detta storia le spese del vivere solo. Et la faticha sua detto Alesso rimette a detto spedale per lamore didio. Et per chiarezza di ciò, di volontà de' sopradetti, io Giovanni di ser Zanobi di ser Gianni Gini notaio fiorentino o facta la presente richordanza.

Io Alesso sopradetto sono chontento a quanto di sopra si chontiene e pero mi sono sottoscritto di mia propia mano anno addì detto di sopra.

Io ser Jacopo di Piero spedalingo di sopra decto sono scontento a quanto e scripto di sopra anno e mese di decto.



3.- Las inscripciones basamentales del claustro

Transcripción de las inscripciones que aparecen en la decoración basamental de la galería Oeste del ciclo mural del Chiostro degli Aranci. En cada uno de los abades se presenta primero el texto transcrito del claustro y debajo su equivalencia en los *Verba Seniorum*, según la versión de: MIGNE, J. P.: *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticae Libri Decem*, Patrologia Latina, vol. 73, Brepols, Turnhout 1846.

La presente transcripción es inédita y fue en primer lugar incluida en mi tesina de máster en enero de 2009 y posteriormente se presentó públicamente en el congreso internacional “*Nuno Gonçalves: Novas Perspectivas*” celebrado en la ciudad de Lisboa en diciembre de 2010. A esto siguió su publicación en 2013 en la revista científica *Acta-Artis*. Entretanto y desde marzo de 2008 un ejemplar de la tesina de máster con la transcripción inédita y nunca publicada antes, estaba disponible en la biblioteca de la comunidad de la Badia Fiorentina. Inexplicablemente en 2012 apareció publicado un libro de Anne Leader sobre la Badia Fiorentina (ya citado en el texto) en el que publicaba como suya la presente transcripción, sin citar sus fuentes, y prácticamente sin canviar ni un punto ni una coma. Excepto la transcripción del primer abad (Moyses) -inédita de Leader- el resto fue publicado inéditamente por el presente investigador.

1

(esta primera transcripción es la única que Anne Leader publicó inéditamente en 2012)

(Per has quatuor) re(s) passio gignitur: per abundantiam escae et potus, et per satietatem somni, et p(er) otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo



Abbas Moyses

“Dixit abbas Moyses: Per has quatuor res polutionis passio gignitur: per abundantiam esce et potus, et satietatem somni, per otium et jocum, et ornatis vestibus incedendo”

P.L., vol. 73, col. 0769B/C

2



Abad Pacomio?
(el texto se ha perdido por completo)

3

Qui iustus fine culpa patitur (Christum?) imitatur. Qui in flagellis corrigitur latronem bonum. Qui vero non corrigit(ur) p flagella finiftrum latrone imitatur.



(A)bbas Muthius

S. Maragdi Abatis: *Comment. in Reg. S. Benedicti*:

“Qui ergo justus patitur, Christum imitatur; qui in flagellis corrigitur, latronem, qui in cruce Christum cognovit (...). Qui nec inter flagella desistit a culpis, sinistrum imitatur latronem (...).”

P. L., vol. 102, col. 770B

*Respondit sermo est fratris qui m contristaverat et repugnavit ut non illum dicerem
factus est sanguis in ore meo*



Abbas Achilles cum fanguinem exspuiffet (i)nterrog(a)vi(t) quid hoc effet

Auctor incertus/Rufinus Aquileiensis: *Verba Seniorum*:

“[...] At ille respondit: Sermo erat fratris qui me contristaverat, et repugnavi ut non illum dicerem, sed petivi Dominum, ut tolleret a me et factus est ille sermo sanguis in ore meo, et postquam exspui, requievi.[...]”
“(...) vidit eum sanguinem expuentem, et requisivit quid hoc esset”

P.L., vol. 73, col. 776B, 90

(..... destruido) *mentitus est unquam, neque iuravit, neque maledixit ho(minem)*
necque si n(...) n(on) fuit loquut(us) e(st) alicui.



Abbas.... (AbbasHor?)

Auctor incertus/Johannes Subdiaconus: *Verba Seniorum*, Libell. III:

“[...]Dicebant de abbate Hor...: *Quia neque mentitus est unquam, neque juravit, neque maledixit hominem, neque necesse non fuit, locutus est alicui [...]*”

P.L., vol. 73, col. 1008A, 7

Nu(n)quam feci meam (volun)tatem propriam nec aliquem doqui facere. quod ergo ipse prius non fec(...)



Abbas Iohanes dia(conus)

Auctor incertus/Pelagius diaconus: *Verba Seniorum*, Libell. IV:

“[...]Nunquam feci propriam voluntatem, nec aliquem docui quidquam, quod ego prius ipse non fecerim [...]”

P.L., vol. 73, col. 856B, 10

*M(entem?) (....)idat lectio et vigiliae et oratio concupiscentia vero ferventem esuries
labor et sollicitudo m(ade)f(acit)*



(Eva)grius

Auctor incertus/Pelagius diaconus: *Verba Seniorum*, Libell. X:

“[...] Dixit abbas Evagrius: Mentem nutantem vel errantem solidat lectio, et vigiliae, et oratio: concupiscentiam vero ferventem madefacit esuries et labor et sollicitudo [...]”

P.L., vol. 73, col. 915D, 20

Puto no(n) e(sse) alium laborem talem qualem orare deum. Semp(er) (...) inimici demones festina(n)t i(n)terru(m)pere orationem noftram



AbbasAgathon?

Auctor incertus/Pelagius diaconus: *Verba Seniorum*, Libell. XII
(De eo quoa sine intermissione et sobrie debet orori):

“[...] *Et dixit eis: Ignoscite mihi, quia puto non esse alium laborem talem qualem orare Deum; dum enim voluerit homo orare Deum suum semper inimici daemones festinant interrumpere orationem eius [...]*”

P.L., vol. 73, col.941B

Observe p(rae) om(ni)b(us) qualis p(ri)mo die ingrese(r)is monasterium talis permanes cum humilitate



Abbas Agathon?

Auctor incertus/Rufinus Aquileiensis: *Verba Seniorum*:

“[...]Observe hoc prae omnibus, ut qualis primo die ingredieris apud ipsos, talis etiam reliquos peragas dies cum humilitate [...]”

P.L., vol. 73, col. 903D, 198

Nos q(ui)de(m) mu(n)do isti illusimus, nobis autem mundus illusit



Abbas Macharius

Auctor incertus/Johannes subdiaconus: *Verba Seniorum*, Libell. III:

“[...] *Nos quidem mundo isti illusimus, vobis autem mundus illusit* [...]”

P.L., vol. 73, col. 1013B, 15

*Sic(ut) ventos n(on) potes app(re)he(n)de(re) sic nec cogitat(i)o(n)es
p(ro)hibe(re) potes ne introeant sed tuum est resistere eis*



Abbas Pastor

Auctor incertus/Pelagius diaconus: *Verba Seniorum*, Libell. X:

“[...] Frater venit ad abbatem Pastorem, et dicit ei: Multae cogitationes veniunt in anima mea, et periclitor in eis. Et eiecit eum senex sub aere nudo, et dicit ei: Expande sinum tuum et apprehende ventum. Et ille respondit: Non possum hoc facere. Et dicit ei senex: Si hoc non potes facere, nec cogitationes prohibere potes ne introeant, sed tuum est eis resistere [...]”

P.L., vol. 73, col. 922A, 55

Arseni fuge tace quiesce hae enim radices s(un)t non pecandi



Abbas Arsenius?

Grimlaicus presbyter: Incipit textus regulae, Libell. XIV:

“[...] Arseni, fuge, tace, quiesce; hae enim radices sunt non peccandi [...]”

P.L., vol. 103, col. 591D

Sicut p.....



S.... (Abbas Antonius?)

A. Auctor incertus/Pelagius diaconus: *Verba Seniorum*, Libell. II:

“[...] *Dixit abbas Antonius: Sicut pisces, si tardaverint in sicco, moriuntur; ita et monachi tardantes extra cellam, aut com viris saecularibus immorantes, a quietis proposito revolvuntur [...]*”

P.L., vol. 73, col 858A (també *Vita Antonii*, cap. 52)

B. Auctor incertus/Rufinus Aquileiensis?: *Verba Seniorum*:

“[...] *Sicut enim piscis ex aqua eductus statim moritur; ita et monachus perit, si foris cellam suam voluerit tardare [...]*”

P.L., vol. 73, col. 784B, 109

4.- Extractos de la Vida de san Benito escrita por Gregorio Magno

Se ofrece aquí la versión latina y castellana de la Vida de San Benito escrita por el Papa Gregorio I Magno. Solo se ofrecen las escenas representadas en el claustro por el primer maestro que pintó en él. La versión latina es de Migne: *Vita Sancti Benedicti (Ex Libro II Dialogorum S. Gregorii Magni excerpta)* en MIGNE, Jacques Paul: *Patrologia Latina*, vol. 66, Migne, Lutetiae Parisiorum, 1866. La versión castellana se ha extraído de la edición de Ernesto Zaragoza Pascual: GREGORIO MAGNO: *Vida de San Benito Abad*, Introducción, versión y notas de Ernesto Zaragoza Pascual, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1990.

A. San Benito parte de Norcia

Fuit vir vitae venerabilis, gratia Benedictus et nomine, ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile. Aetatem quippe moribus transiens, nulli animum voluptati dedit: sed dum in hac terra adhuc esset, quo temporaliter libere uti potuisset, despexit jam quasi aridum mundum cum flore.

Qui liberiori genere ex provincia Nursiae exortus, Romae liberalibus litterarum studiis traditus fuerat. Sed cum in eis multos ire per abrupta vitiorum cerneret, eum quem quasi in ingressu mundi posuerat, retraxit pedem: ne si quid de scientia ejus attingeret, ipse quoque postmodum in immane praecipitium totus iret.

Despectis itaque litterarum studiis, relicta domo rebusque patris, soli Deo placere desiderans, sanctae conversationis habitum quaesivit.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0126A.

Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito.

Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio.

Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica.

Vida de s. Benito abad, pág. 23

Hic itaque cum jam relictis litterarum studiis petere deserta decrevisset, nutrix quae hunc arctius amabat, sola secuta est. Cumque ad locum venisset qui Enfide dicitur, multisque honestioribus viris charitate se illic detinentibus, in beati Petri apostoli ecclesia demorarentur.

Praedicta nutrix illius ad purgandum triticum a vicinis mulieribus praestari sibi capisterium petiit, quod super mensam incaute de relictum, casu accidente fractum est, sic ut in duabus partibus inveniretur divisum. Quod mox rediens nutrix illius, ut ita invenit, vehementissime flere coepit, quia vas quod praestitum acceperat, fractum vi debat. Benedictus autem religiosus et pius puer cum nutricem suam flere conspiceret, ejus dolori compassus, ablatis secum utrisque fracti capisterii partibus, sese cum lacrymis in orationem dedit: qui ab oratione surgens, ita juxta se vas sanum reperit ut in eo inveniri fracturae nulla vestigia potuissent. Mox autem nutricem suam blande consolatus, et sanum capisterium reddidit, quod fractum tulerat.

Quae res in eodem loco a cunctis est agnita, atque in tanta admiratione habita, ut hoc ipsum capisterium ejus loci incolae in ecclesiae ingressu suspenderent.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0128A-0128B.

B. El Milagro del garbillo roto

Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente. Llegaron a un lugar llamado Enfide, donde retenidos por la caridad de muchos hombres honrados, se quedaron a vivir junto a la iglesia de San Pedro.

La ya citada nodriza, pidió a las vecinas que le presentaran una criba para limpiar el trigo. Dejola incautamente sobre la mesa y fortuitamente se quebró y quedó partida en dos trozos. A regresar la nodriza, empezó a llorar desconsolada, viendo rota la criba que había recibido prestada. Pero Benito, joven piadoso y compasivo, al ver llorar a su nodriza, compadecido de su dolor, tomó consigo los trozos de la criba rota e hizo oración con lágrimas. Al acabar su oración encontró junto a sí la criba tan entera, que no podía hallarse en ella señal alguna de fractura. Al punto, consolando cariñosamente a su nodriza, le devolvió entera la criba que había tomado rota.

El hecho fue conocido de todos los del lugar. Y causó tanta admiración, que su habitantes colgaron la criba a la entrada de la iglesia.

Vida de s. Benito, págs. 27-28.

Quo dum fugiens pergeret, monachus quidam Romanus nomine, hunc euntem reperit, quo tenderet requisivit. Cujus cum desiderium cognovisset, et secretum tenuit, et adjutorium impendit, eique sanctae conversationis habitum tradidit, et in quantum licuit, ministravit.

Vir autem Dei ad eundem locum perveniens, in arctissimum specum se tradidit, et tribus annis, excepto Romano monacho, hominibus incognitus mansit: qui videlicet Romanus non longe in monasterio sub Adeodati patris regula degebat. Sed pie ejusdem Patris sui oculis furabatur horas, et quem sibi ad manducandum subripere poterat, diebus certis Benedicto panem ferebat.

Ad eundem vero specum a Romani cella iter non erat, quia excelsa desuper rupes eminebat; sed ex eadem rupe in longissimo fune religatum Romanus deponere panem consueverat; in qua etiam resti parvum tintinnabulum inseruit, ut ad sonum tintinnabuli vir Dei cognosceret quando sibi Romanus panem praeberet, quem exiens acciperet.

Sed antiquus hostis unius charitati invidens, et alterius refectioni, cum quadam die submitti panem conspiceret, jactavit lapidem, et tintinnabulum fregit. Romanus tamen modis congruentibus ministrare non desiit. Cum vero jam Deus omnipotens et Romanum vellet a labore quiescere, et Benedicti vitam in exemplum hominibus demonstrare, ut posita supra candelabrum lucerna claresceret, quatenus omnibus qui in domo Dei sunt luceret, cuidam presbytero longius manenti, qui refectionem sibi in Paschali festivitate paraverat, per visum Dominus apparere dignatus est, dicens: Tu tibi delicias praeparas, et servus meus illo in loco fame cruciatur.

C. Retiro eremítico de san Benito

Mientras iba huyendo hacia este lugar, un monje llamado Román le encontró en el camino y le preguntó adónde iba. Y cuando tuvo conocimiento de su propósito guardó el secreto y le animó a llevarlo a cabo, dándole el hábito de la vida monástica y ayudándole en lo que pudo.

El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato, y en determinados días, hurtando piadosamente algunas horas a la vigilancia de su abad, llevaba a Benito el pan que había podido sustraer, a hurtadillas, de su propia comida.

Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque está caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo.

Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarlo con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios poderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.

Bastante lejos de allí vivía un sacerdote que había preparado su comida para la fiesta de Pascua.

*Qui protinus surrexit, atque in ipsa solemnitate
Paschali cum alimentis quae sibi paraverat, ad lo-
cum tetendit, et virum Dei per abrupta montium,
per concava vallium, per defossa terrarum quaesi-
vit, eumque latere in specu reperit.*

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0128C-0130B.

El Señor se le apareció y le dijo: Tú te preparas co-
sas deliciosas y mi siervo en tal lugar está pasando
hambro. Inmediatamente el sacerdote se levantó
y en el mismo día de la solemnidad de la Pascua,
con los alimentos que había preparado para sí, se
dirigió al lugar indicado. Buscó al hombre de Dios
a través de abruptos montes y profundos valles y
por las hondonadas de aquella tierra, hasta que lo
encontró escondido en su cueva.

Vida de s. Benito, págs. 31-32

D. Tentación de san Benito

Quadam vero die dum solus esset, tentator adfuit. Nam nigra parvaque avis, quae vulgo merula nominatur, circa ejus faciem volitare coepit, ejusque vultui importune insistere, ita ut manu capi posset, si hanc vir sanctus tenere voluisset: sed signo crucis edito recessit avis. Tanta autem carnis tentatio ave eadem recedente secuta est, quantam vir sanctus nunquam fuerat expertus. Quamdam namque aliquando feminam viderat, quam malignus spiritus ante ejus mentis oculos reduxit: tantoque igne servi Dei animum in specie illius accendit, ut se in ejus pectore amoris flamma vix caperet, et jam etiam pene deserere eremum voluptate victus deliberaret. Cum subito superna gratia respectus ad semetipsum reversus est, atque urticarum et veprium juxta densa succrescere fruteta conspiciens, exutus indumento nudum se in illis spinarum aculeis et urticarum incendiis projecit: ibique diu volutatus, toto ex eis corpore vulneratus exiit, et per cutis vulnera eduxit a corpore vulnus mentis; quia voluptatem traxit in dolorem. Cumque bene poenaliter foris arderet, exstinxit quod intus illicite ardebat. Vicit itaque peccatum, quia mutavit incendium.

Ex quo videlicet tempore, sicut post discipulis ipse perhibebat, ita in eo est tentatio voluptatis edomita, ut tale aliquid in se minime sentiret. Coeperunt postmodum multi jam mundum relinquere, atque ad ejus magisterium festinare. Liber quippe a tentationis vitio, jure jam factus est virtutum magister.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0132A-0132C.

Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojo del vestido y desnudo se echó en aquellos agujijones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido. Pero de esta manera por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio.

Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante. Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección, puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes.

Vida de s. Benito, págs. 37-38.

E. El Milagro del vino envenenado

Non longe autem monasterium fuit, cujus congregationis Pater defunctus est, omnisque ex illo congregatio ad eundem venerabilem Benedictum venit, et magnis precibus ut eis praeesse deberet, petiit. Qui diu negando distulit, suis illorumque fratrum moribus se convenire non posse praedixit: sed victus quandoque precibus assensum dedit. Cumque in eodem monasterio regularis vitae custodiam teneret, nullique ut prius per actus illicitos in dexteram laevamque partem deflectere a conversationis itinere liceret; suscepti fratres insane saevientes semetipsos prius accusare coeperunt, quia hunc sibi praeesse poposcerant: quorum scilicet tortitudo in norma ejus rectitudinis offendeat.

Cumque sibi sub eo conspicerent illicita non licere, et se dolerent assueta relinquere, durumque esset quod in mente veteri cogeantur nova meditari, sicut pravis moribus semper gravis est vita bonorum, tractare de ejus morte aliqui conati sunt, qui inito consilio venenum vino miscuerunt. Et cum vas vitreum, in quo ille pestifer potus habebatur, recumbenti Patri, ex more monasterii, ad benedicendum fuisset oblatum, extensa manu Benedictus signum crucis edidit, et vas quod longius tenebatur, eodem signo rupit: sicque confractum est, ac si in illo vase mortis, pro cruce lapidem dedisset. Intellexit protinus vir Dei, quia potum mortis habuerat, quod portare non potuit signum vitae: atque illico surrexit, et vultu placido, mente tranquilla convocatos fratres allocutus est, dicens: Misereatur vestri, fratres, omnipotens Deus; quare in me facere ista voluistis? Nunquid non prius dixi vobis, quia vestris ac meis moribus minime potestis. Tuncque ad locum dilectae solitudinis rediit, et solus in superni spectatoris oculis habitavit secum.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0134C-0136C.

No lejos de allí, había un monasterio cuyo abad había fallecido, y todos los monjes de su comunidad fueron adonde estaba el venerable Benito y con grandes instancias le suplicaron que fuera su prelado. Durante mucho tiempo no quiso aceptar la propuesta, pronosticándoles que no podía ajustarse su estilo de vida al de ellos, pero al fin, dio su consentimiento. Instauró en aquel monasterio la observancia regular, y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la perfección. Entonces, los monjes que había recibido bajo su dirección, empezaron a acusarse a sí mismos de haberle pedido que les gobernase, pues su vida tortuosa contrastaba con la rectitud de vida del santo.

Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su espíritu envejecido. Y como la vida de los buenos es siempre inaguantable para los malos, empezaron a tratar de cómo le darían muerte. Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio, fue presentado al abad, que estaba en la mesa, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida.

Al momento se levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo.

Entonces regresó a su amada soledad y allí vivió consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador.

Vida de s. Benito, págs. 41-42.

In uno autem ex eis monasteriis quae circumquaque construxerat, quidam monachus erat qui ad orationem stare non poterat: sed mox ut se fratres ad studium orationis inclinassent, ipse egrediebatur foras, et mente vaga terrena aliqua et transitoria agebat. Cumque ab abbate suo saepius fuisset admonitus, ad virum Dei deductus est, qui ipse quoque stultitiam ejus vehementer increpavit, et ad monasterium reversus, vix duobus diebus viri Dei admonitionem tenuit: nam die tertia ad usum proprium reversus, vagari tempore orationis coepit. Quod cum servo Dei ab eodem monasterii Patre quem constituerat, nuntiatum fuisset, dixit: Ego venio, eumque per memetipsum emendo. Cumque vir Dei venisset ad idem monasterium, et constituta hora, expleta psalmodia sese fratres in orationem dedissent, aspexit quod eundem monachum qui in oratione manere non poterat, quidam niger puerulus per vestimenti fimbriam foras traheret. Tunc eidem Patri monasterii Pompeiano nomine, et Mauro Dei famulo secreto dixit: Nunquid non aspicitis quis est qui istum monachum foras trahit? Qui respondentes dixerunt: Non. Quibus ait: Oremus ut vos etiam videatis quem iste monachus sequitur.

Cumque per biduum esset oratum, Maurus monachus vidit; Pompeianus vero ejusdem monasterii Pater videre non potuit. Die igitur alia, expleta oratione vir Dei oratorium egressus, stantem foris monachum reperit, quem pro caecitate cordis sui virga percussit: qui ex illo die nil persuasionis ulterius a nigro jam puerulo pertulit, sed ad orationis studium immobilis permansit: sicque antiquus hostis dominari non ausus est in ejus cogitatione, ac si ipse percussus fuisset ex verberibus.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0142A-0142C.

F. El monje tentado por el demonio

En uno de aquellos monasterios fundados por él, había un monje que no podía permanecer en oración, sino que no bien los monjes se disponían a orar, él salía fuera del oratorio y se entretenía en cosas terrenas y fútiles. Después de haber sido amonestado repetidamente por su abad, finalmente fue enviado al hombre de Dios, quien a su vez le reprendió ásperamente por su necedad. Vuelto al monasterio, apenas hizo caso un par de días de la corrección del hombre de Dios, pero al tercer día volvió a su antigua conducta y comenzó de nuevo a divagar durante el tiempo de la oración. Habiéndolo comunicado al hombre de Dios, el abad que él mismo había puesto en el monasterio, dijo: Iré y le corregiré personalmente. Fue el hombre de Dios al monasterio, y cuando a la hora señalada, concluida y la salmodia, los monjes se ocuparon en la oración, vio cómo un chiquillo negro arrastraba hacia fuera por el borde del vestido a aquel monje que no podía estar en oración. Entonces dijo secretamente a Pompeyano, el abad del monasterio, y al monje Mauro: ¿No veis quién es el que arrastra fuera a este monje? No, le respondieron. Oremos, pues, para que también vosotros podáis ver a quién sigue este monje.

Después de haber orado dos días, Mauro lo vio, pero Pompeyano, el abad del monasterio, no pudo verlo. Al tercer día, concluida la oración, al salir del oratorio el hombre de Dios encontró a aquel monje fuera. Y para curar la ceguera de su corazón le golpeó con su bastón, y desde aquel día no volvió a sufrir más engaño alguno de aquel chiquillo negro y perseveró constante en oración. Así, el antiguo enemigo como si él mismo hubiera recibido el golpe, no se atrevió en adelante a escavizar la imaginación de aquel monje.

Vida de s. Benito, págs. 51-52.

Alio quoque tempore Gothus quidam pauper spiritu ad conversionem venit: quem Dei vir Benedictus libentissime suscepit. Quadam vero die ei dari ferramentum iussit, quod ad falcis similitudinem falcastrum vocatur, ut de loco quodam vepres abscinderet, quatenus illic hortus fieri deberet. Locus autem ipse quem mundandum Gothus suscepit, super ipsam laci ripam jacebat. Cumque Gothus idem densitatem veprium totius virtutis annisu succideret, ferrum de manubrio prosiliens in lacum cecidit, ubi scilicet tanta erat aquarum profunditas, ut spes requirendi ferramenti nulla jam esset.

Itaque ferro perduto, tremebundus ad Maurum monachum cucurrit Gothus: damnum quod fecerat nuntiavit, et reatus sui egit poenitentiam. Quod Maurus quoque monachus mox Benedicto famulo Dei curavit indicare. Vir igitur Domini Benedictus haec audiens accessit ad lacum: tulit de manu Gothi manubrium, et misit in lacum: et mox ferrum de profundo rediit, atque in manubrium intravit. Qui statim ferramentum Gotho reddidit, dicens: Ecce labora, et noli contristari.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0144B-0144D.

G. Milagro del falcastro

En otra ocasión, un godo pobre de espíritu llegó al monasterio para hacerse monje y el hombre de Dios Benito le recibió con sumo gusto. Cierta día mandó darle una herramienta – que por su parecido con la falce llaman falcastro –, para que cortara la maleza de un sitio donde había de plantarse un huerto. El lugar que el godo había recibido para limpiarlo estaba en la misma orilla del lago. Mientras el godo cortaba aquel matorral de zarzas con todas sus fuerzas, se desprendió el hierro del mango y cayó al lago, precisamente en un lugar donde era tanta profundidad del agua, que no había esperanza alguna de recuperarlo.

Perdida ya la herramienta, corrió el godo tembloroso al monje Mauro, le contó lo que había sucedido e hizo penitencia por su falta. Enseguida, Mauro puso el hecho en conocimiento del siervo de Dios Benito, el cual, enterado del caso, fue al lugar del suceso, tomó el mango de la mano del godo y lo metió en el agua. Al momento, el hierro subió de lo hondo del lago y se ajustó al mango. Luego entregó la herramienta al godo diciéndole: Toma, trabaja y no te aflijas más.

Vida de s. Benito, págs. 55-56.

Quadam vero die dum idem venerabilis Benedictus in cella consisteret, praedictus Placidus puer sancti viri monachus ad hauriendam de lacu aquam egressus est: qui vas quod tenuerat in aquam incaute submittens, ipse quoque cadendo secutus est. Quem mox unda rapuit, et pene ad unius sagittae cursum eum a terra introrsus traxit. Vir autem Dei intra cellam positus, hoc protinus agnovit, et Maurum festine vocavit, dicens: Frater Maure, curre, quia puer ille qui ad hauriendum aquam perrexerat, in lacum cecidit, jamque eum longius unda trahit. Res mira, et post Petrum apostolum inusitata. Benedictione etenim postulata atque percepta, ad Patris sui imperium concitus perrexerit Maurus.

Atque usque ad eum locum quo ab unda deducebatur puer, per terram se ire existimans, super aquam cucurrit, eumque per capillos tenuit, rapido quoque cursu rediit. Qui mox ut terram tetigit, ad se reversus post terga respexit, et quia super aquas cucurrisset agnovit, et quod praesumere non potuisset ut fieret, miratus extremum factum.

Reversus itaque ad Patrem, rem gestam retulit. Vir autem venerabilis Benedictus hoc non suis meritis, sed illius obedientiae deputare coepit. At econtra Maurus pro solo ejus imperio factum dicebat: seque conscius in illa virtute non esse, quam nesciens fecisset. Sed in hac mutuae humilitatis amica contentione accessit arbiter puer qui ereptus est; nam dicebat: Ego cum ex aqua traherem, super caput meum melotem abbatis videbam, atque ipsum me ex aquis educere considerabam.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0146A-0146C.

H. Mauro salva a Placido

Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. Al punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: Hermano Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos. Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; después de pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad.

Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla. Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, de modo que lo que nunca creyó poder hacer, lo estaba viendo estupefacto como un hecho.

Vuelto al abad, le contó lo sucedido. Pero el venerable varón Benito empezó a atribuir el hecho, no a sus propios merecimientos, sino a la obediencia de Mauro. Éste, por el contrario, decía que el prodigio había sido únicamente efecto de su mandato y que él nada tenía que ver con aquel milagro, porque lo había obrado sin darse cuenta. En esta amistosa porfía de mutua humildad, intervino el niño que había sido salvado, diciendo: Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua.

Vida de s. Benito, págs. 59-60.

Cum jam loca eadem in amorem Domini Dei nostri Jesu Christi longe lateque ferverent, saecularem vitam multi relinquerent, et sub leni Redemptoris jugo cervicem cordis edomarent, sicut mos pravorum est invidere aliis virtutis bonum quod ipsi habere non appetunt, vicinae ecclesiae presbyter, Florentius nomine, hujus nostri subdiaconi Florentii avus, antiqui hostis malitia percussus, sancti viri studiis coepit aemulari, ejusque conversationi derogare: quosque etiam posset, ab illius visitatione compescere.

[...]Qui ejusdem invidiae tenebris caecatus, ad hoc usque perductus est, ut servo omnipotentis Dei infectum veneno panem quasi pro benedictione transmitteret. Quem vir Dei cum gratiarum actione suscepit, sed eum quae pestis lateret in pane non latuit.

Ad horam vero refectionis illius ex vicina silva corvus venire consueverat, et panem de manu ejus accipere. Qui cum more solito venisset, panem quem presbyter transmiserat, vir Dei ante corvum projecit, eique praecepit, dicens: In nomine Jesu Christi Domini nostri tolle hunc panem, et tali eum in loco projice, ubi a nullo hominum possit inveniri. Tunc corvus aperto ore, expansis alis circa eundem panem coepit discurrere, crocitare, ac si aperte diceret, et obedire se velle, et tamen jussa implere non posse. Cui vir Domini praecipiebat iterum atque iterum, dicens: Leva, leva securus, atque ibi projice ubi inveniri non possit. Quem diu demoratus, quandoque corvus momordit, levavit, et recessit. Post trium vero horarum spatium abjecto pane rediit, et de manu hominis Dei annonam quam consueverat accepit. Venerabilis autem Pater contra vitam suam inardescere sacerdotis animum videns, illi magis quam sibi doluit.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0146C-0148C.

I. Milagro del pan envenenado

Habiéndose ya inflamado aquellos lugares circunvecinos en el amor de nuestro Dios y Señor Jesucristo, muchos empezaron a dejar la vida del siglo y a someter la cerviz de su corazón al suave yugo del Redentor. Pero como es propio de los malos envidiar en los otros el bien de la virtud que ellos no aprecian, el sacerdote de una iglesia vecina llamado Florencio, abuelo de nuestro subdiácono Florencio, instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y apartar de su trato a cuantos podía.

[...] Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio. Aceptólo el hombre de Dios dándole las gracias, pero no se le ocultó la ponzoña escondida en el pan.

A la hora de la comida, solía venir del bosque cercano un cuervo, al que el santo le daba de comer por su propia mano. Habiendo venido como de costumbre, el siervo de Dios echó al cuervo el pan que el sacerdote le había enviado y le ordenó: En nombre de nuestro Señor Jesucristo toma este pan y arrójaló a un lugar donde no pueda ser hallado por nadie. Entonces el cuervo, abriendo el pico y extendiendo las alas, empezó a revolotear y a graznar alrededor del pan, como diciendo que estaba dispuesto a obedecer, pero no podía cumplir lo mandado. El siervo de Dios le reiteró la orden, diciendo: Llévatelo, llévatelo sin miedo y échalo donde nadie pueda encontrarlo. Tardó todavía largo rato el cuervo en ejecutar la orden, pero al fin tomó el pan con su pico, levantó el vuelo y se fue. Al cabo de tres horas, habiendo arrojado ya el pan, regresó y recibió el alimento acostumbrado de mano del hombre de Dios. Pero el venerable abad, viendo que el ánimo del sacerdote se enardecía contra su vida dolióse más por él que por sí mismo.

Vida de s. Benito, págs. 61-62.

J. Milagro de la piedra pesante

Quadam die dum fratres habitacula ejusdem cellae construerent, lapis in medio jacebat quem in aedificium levare decreverant. Cumque eum duo vel tres movere non possent, plures adjuncti sunt, sed ita immobilis mansit, ac si radicitus in terra teneretur: ut palam daretur intelligi, quod super eum ipse per se antiquus hostis sederet, quem tantorum virorum manus movere non possent.

Difficultate igitur facta, ad virum Dei missum est ut veniret, et orando hostem repelleret ut lapidem levare possent. Qui mox venit, et orationem faciens benedictionem dedit, et tanta lapis celeritate levatus est, ac si nullum prius pondus habuisset.

MIGNE, 1859, op. cit., col. 0154A-0154B.

Un día, mientras estaban trabajando en la construcción de su propio monasterio, los monjes decidieron poner en el edificio una piedra que había en el centro del terreno. Al no poderla remover dos o tres monjes a la vez, se les juntaron otros para ayudarlos, pero la piedra permaneció inamovible como si tuviera raíces en la tierra. Comprendieron entonces claramente que el antiguo enemigo en persona estaba sentado sobre ella, puesto que los brazos de tantos hombres no eran suficientes para removerla.

Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera y con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la piedra. Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto pudieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno.

Vida de s. Benito, pág. 72



IX. Bibliografía

A.A.V.V.: *Atti del 7° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Norcia-Subiaco-Cassino-Montecassino, 29 de septiembre – 5 de octubre 1980, 2 vols., Centro di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1982.

AINA, A.: *L'Abbazia dei Santi Nazario e Celso*, s.e., Vercelli, 1994.

ALBERTINI, Francesco: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta citta di Florentia per mano di sculptori et pictori excellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Messer Francesco Albertini prete fiorentino anno domini 1510*, Herbert P. Horne ed., Chatto & Windus, Londres, 1909.

ALCE, Venturino: "Cataloghi e indici delle opere del Beato Angelico" en DOMENICANI, Postulazione Generale: *Beato Angelico miscellanea di studi*, Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, Roma, 1984.

ALEXANDER, Mary: "The sculptural sources of Fra Angelico's Linaiuoli tabernacle", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, págs. 154-163.

ALMEIDA, Otilia: "Breves notas sobre a atribuição a um mestre português dos frescos do Claustro degli Aranci, da Badia da Florença", *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, IV, 1959, págs. 33-42.

D'ALOE, Stanislao: *Le famose pitture dello Zingaro nel chiostro del Platano di S. Severino in Napoli*, s.n., Nápoles, 1846.

ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. I.I, 1433-1435, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998.

ALVES DIAS, João José (ed.): *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. II, *Livro da Casa dos Contos*, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1999.

AMES-LEWIS, Francis: "Domenico Veneziano and the Medici", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, págs. 67-90.

AMES-LEWIS, Francis: "Fra Filippo Lippi and Flanders", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1979, págs. 255-273.

AMES-LEWIS, Francis: "Domenico Veneziano and the Medici", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 21, 1979, págs. 67-90.

D'ANCONA, Paolo: "Un ignoto collaboratore del Beato Angelico (Zanobbi Strozzi)", *L'Arte*, 11, 1908, págs. 81-95.

D'ANCONA, Paolo: *La miniatura fiorentina: secoli 11.-16.*, Leo S. Olschki, Florencia, 1914.

ANDREUCCI, Ottavio: *Della biblioteca e pinacoteca dell'Arcispedale di Santa Maria Nuova e delle ricordanze dei suoi benefattori: considerazioni storico-critiche*, Campolmi, Florencia, 1871.

ANGELINI, Alessandro: "Paolo Uccello, il beato Jacopone da Todi e la datazione degli affreschi di Prato", *Prospettiva*, 61, 1991, págs. 49-53.

ANGELINI, Alessandro: *Piero della Francesca e la cultura prospettica: Beato Angelico, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Vecchietta, Antoniazio Romano, Melozzo da Forlì, Francesco di Giorgio Martini, Lorenzo da Viterbo, Bartolomeo della Gatta*, Il Sole 24 Ore, Milán, 2007.

ARANY, Krisztina: "Success and Failure. Two Florentine Merchant Families in Buda during the reign of King Sigismund (1387-1437)", *Annual of Medieval Studies at CEU*, 12, 2006, págs. 101-123.

ARANY, Krisztina: "Siker és kudarc. Két firenzei kereskedő család, a Melanesi-k és Corsini-k Budán Luxemburgi Zsigmond uralkodása (1387-1437) alatt", *Századok*, 141, 2007, págs. 943-966

AVRIL, François (ed.): *Manuscripts enluminés de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale de France, París, 1982.

AVRIL, François: *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, galerie Mazarine, 25 de marzo – 22 de junio de 2003, Hazan, París, 2003, págs. 50-63.

BACCI, Mina: *Domenico Veneziano*, Fabbri, Milán, 1964.

BADIANI, Angiolo: "Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca e gli affreschi del Duomo di Prato", *Archivio Storico Pratese*, XII, III, 1934, págs. 97-102.

BALDANZI, Ferdinando: *Della chiesa cattedrale di Prato: descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Giachetti, Prato, 1846.

BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1957.

BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *II Mostra di Affreschi Staccati*, cat. exp., Forte Belvedere, Tipografia Giuntina, Florencia, 1958.

BALDINI, Umberto; BERTI, Luciano: *III Mostra di Affreschi Staccati: Aggiunte al Catalogo della II Mostra del 1958*, Tipografia Giuntina, Florencia, 1959.

BALDINI, Umberto: *Mostra di opere d'arte restaurate: decima esposizione*, cat. exp., Soprintendenza alle Gallerie, Florencia, octubre- noviembre de 1959, Tipografia Giuntina, Florencia, 1959.

BALDINI, Umberto: *L'opera completa dell'Angelico*, Rizzoli, Milán, 1970 (ed. castellana: *La Obra pictórica completa de Fra Angelico*, Noguer, Barcelona, 1972).

BALDINI, Umberto; POGGETTO, Paolo dal: *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio*, cat. exp., Fortezza da Basso, Florencia, 18 de marzo-4 de junio de 1972, Sansoni, Florencia, 1972.

BALDINI, Umberto: *Santa Maria Novella. Kirche, Kloster und Kreuzgänge*, Urachhaus, Stuttgart, 1982.

BALDINI, Umberto; NALDINI, Bruno: *Santa Croce: Kirchen, Kapellen, Kloster, Museum*, Urachhaus, Stuttgart, 1983.

BALDINI, Umberto; CASAZZA, Ornella: *La Cappella Brancacci*, Olivetti-Electa, Milán, 1990.

- BALDINI, Marco; USELI, Sandro: "Ampliamento della ex Pretura (Badia Fiorentina)", *Quaderni di Restauro*, 2000, págs. 17-19.
- BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Tartini e Franchi, Florencia, 1728.
- BANFI, Florio: "Una scena del Rinascimento ungherese in un affresco del Battistero di Castiglione Olona", *Corvina*, 1935, págs. 61-85.
- BAQUERO MORENO, Humberto: *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*, Lourenço Marques, Coimbra, 1973.
- BARGELLINI, Piero: *Il Concilio di Firenze e gli affreschi di Benozzo, Vallecchi*, Florencia, 1961.
- BATLLE, Columba M.: *Die Adhortationes Sanctorum Patrum (Verba Seniorum) im Lateinischen Mittelalter*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1972.
- BATTELLI, Guido: "Due celebri monaci portoghesi in Firenze nella prima metà del Quattrocento: L'Abbate Gomes e Velasco di Portogallo", *Archivio Storico Italiano*, IV, 1938, págs. 218-227.
- BATTELLI, Guido: "Una dedica inedita di Ambrogio Traversari all'Infante Don Pedro di Portogallo", *Rinascita*, 2, 1939, págs. 613-616.
- BATTELLI, Guido: "Due lettere inedite dell'Abbate Gomes a Cosimo de' Medici", *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, XVI, II, 1940, págs. 651-654.
- BATTELLI, Guido: "O Infante Dom Pedro, Duque de Coimbra, em Florença", *Portucale*, XIII, 76-77, 1940, págs. 153-154.
- BATTELLI, Guido: "L'Abate don Gomes Ferreira da Silva e i portoghesi a Firenze nella prima metà del Quattrocento" en *Relazioni Storiche fra l'Italia e il Portogallo: Memorie e Documenti*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1940, págs. 163 y ss.
- BATTELLI, Guido: "A Crasta das Laranjeiras: uma lembrança de Portugal em Florença", *Prometeu: Revista Ilustrada de Cultura*, III, 3-4, 1949-50, págs. 119-20.
- BAUM, Julius: *Baukunst und Dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1920.
- BAXANDALL, Michael: "Bartholomaeus Facius on Painting: a fifteenth-century manuscript of the De Viris Illustribus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, págs. 90-107.
- BAXANDALL, Michael: *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, Londres, 1995.
- BAXANDALL, Michael: *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*, Visor, Madrid, 1996.
- BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

BAZIN, Germain: *Fra Angelico*, Heinemann, Londres, 1949.

BAZIN, Germain: "Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XV^e siècle", *La Revue des arts*, 2, 1952, págs.195-208.

BECK, James; CORTI, Gino: *Masaccio. The documents*, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, J.J.Augustin, Nueva York, 1978.

BECK, James: "Uccello's apprenticeship with Ghiberti", *The Burlington Magazine*, CXXII, 933, 1980, pág. 837.

BECK, James, "Was Domenico Veneziano really Veneziano?", *Art News*, LXXIX, diciembre, 1980, págs. 168-169.

BEISSEL, Stephan: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sein Leben und seine Werke*, Herder, Freiburg, 1895.

BEISSEL, Stephan: *Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sein Leben und seine Werke*, Herder, Freiburg, 1905.

BEISSEL, Stephan: *Fra Angelico*, Parkstone Press, Nueva York, 2007.

BELLINCINI-BAGNESI, Piero: "Pitture di Alesso Baldovinetti nella Capella de' Gianfigliuzzi in Santa Trinità", *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, págs. 50-52.

BELLINI, Fiora: *I disegni antichi degli Uffizi: i tempi del Ghiberti*, Leo S. Olschki, Florencia, 1978.

BELLOSI, Luciano: „Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco“, *Paragone*, 187, 1965, págs. 18-43.

BELLOSI, Luciano: *Buffalmacco e Il Trionfo della Morte*, Einaudi, Turín, 1974 (republicado por: 5 Continents Editions, Milán, 2003).

BELLOSI, Luciano: "La rappresentazione dello spazio", *Storia dell'Arte Italiana*, IV, Giulio Einaudi Editore, Turín, 1980.

BELLOSI, Luciano: *Pittura di Luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, cat. exp., Casa Buonarroti, Florencia, 16 de mayo – 20 de agosto de 1990, Olivetti – Electa, Milán, 1990.

BELLOSI, Luciano: *Una scuola per Piero: Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, 27 de septiembre de 1992 - 10 de enero de 1993, Marsilio, Florencia, 1992.

BELLOSI, Luciano: "A scuola di luce: la formazione fiorentina di Piero della Francesca", *Arte dossier*, 7, 1992, págs. 17-21.

BELLOSI, Luciano: "La formazione fiorentina di Piero" en ROSITO, Massimiliano Giuseppe: *Legenda di Piero della Francesca*, Edizioni Città di Vita, Florencia, 1994, págs. 57-73.

BELLOSI, Luciano: *Masaccio e le origini del Rinascimento*, cat. exp., San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 22 de setiembre – 21 de diciembre 2002, Skira, Milán. 2002.

BEMPORAD, Dora Liscia; GUIDOTTI, Alessandro: *Un parato della Badia Fiorentina*, cat. exp., Florencia, Museo Bardini e Galleria Corsi, 1981, Nardini, Florencia, 1981.

BENASSAI, Paolo: *Officina pratese: tecnica, stile, storia*, actas, Palazzo Comunale, Prato, 6 - 7 diciembre de 2013, Edifir, Florencia, 2014.

BENEDETTUCCI, Fabio (ed.): *Il libro di Antonio Billi*, De Rubeis, Roma, 1991.

BENEDICTI, Sancti: *Regula Monachorum*, Eduardus Woelfflin recensuit, B.G. Teubneri, Leipzig, 1895.

BENEDICTIS, Cristina de: *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze: episodi di committenza*, Centro di Documentazione per la Storia dell'Assistenza e della Sanità Fiorentina, Pagliai Polistampa, Florencia, 2002.

BENT, George R.: *Santa Maria degli Angeli and the arts: Patronage, production, and practice in a Trecento Florentine monastery*, Tesis Doctoral, Standford University, Palo Alto / California, 1993.

BENT, George R.: *Monastic Art in Lorenzo Monaco's Florence: Painting and Patronage in Santa Maria degli Angeli, 1300-1415*, The Edwin Mellen Press, Nueva York, 2006.

BERENSON, Bernard: *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, 4, Putnam, Nueva York, 1895-1932.

BERENSON, Bernard: "Rivisitando Firenze", *Il Corriere della Sera*, Milano, 20 setiembre 1956, pág. 3.

BERNACCHIONI, Annamaria: *Domenico di Francesco pittore "detto di Michelino"*, Tesis doctoral, Facoltà di Lettere e Filosofia, Florencia, 1989.

BERNACCHIONI, Annamaria: "La bottega di pittura della Badia fiorentina: da Tommaso del Mazza a Masaccio", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46, 2002, págs. 262-269.

BERTELLI, Carlo: "Un corale della Badia a Settimo", *Paragone*, 249, noviembre, 1970, págs. 14-30.

BERTELLI, Carlo: *Piero della Francesca: la forza divina della pittura*, Silvana, Cisinello Balsamo, 1991.

BERTI, Luciano; SALMI, Mario: *Mostra delle opere del beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455 - 1955)*, cat. exp., Museo di San Marco, Florencia / Musei Vaticani, Tipografia Giuntina, Florencia, 1955.

BERTI, Luciano: *Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino*, cat. exp., Palazzo Strozzi, 24 de Marzo - 15 de Julio de 1956, Tipografia Giuntina, Florencia, 1956.

BERTI, Luciano: "Miniature dell'Angelico (e altro)", *Acropoli*, 2, 1962, págs. 277-308.

- BERTI, Luciano; PAOLUCCI, Antonio: *L'età di Masaccio: Il primo Quattrocento a Firenze*, cat. exp., Palazzo Vecchio, Florencia, 7 de junio - 16 de septiembre de 1990, Electa, Milán, 1990.
- BISOTTI, Giovanni: "San Benedetto negli affreschi dell'antico titolo di S. Crisogono in mica aurea", *Rivista storica benedettina*, IX, 1914, págs. 135-137.
- BISTICCI, Vespasiano da: *Lebensbeschreibungen berühmter Männer des Quattrocento*, Diederichs, Jena, 1914.
- BISTICCI, Vespasiano da: *Le Vite*, Aulo Greco (ed.), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florencia, 1970.
- BLUM, Rudolf: *La Biblioteca della Badia fiorentina e i codici di Antonio Corbinelli*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1951.
- BOCCHI, Francesco: *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, per Giovanni Guglianti, in Firenze, 1677.
- BOER, Waldemar H. de: *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta cipta di Florentia di Francesco Albertini (1510)*, Centro DI, Florencia, 2010, pág. 151.
- BOLOGNA, Ferdinando: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società napoletana di storia patria, Nápoles, 1977.
- BOMBE, Walter: *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio: auf Grund des Nachlasses Adamo Rossis und eigener archivalischer Forschungen*, Cassirer, Berlín, 1912.
- BONAVOGLIA, Sara: "Ricordi precoci del luminismo di Jan van Eyck a Firenze: alcuni documenti per João Gonçalves e il chiostro degli Aranci", *Arte Documento*, vol. 12, 1998, págs. 63-71.
- BONSANTI, Giorgio: *Beato Angelico catalogo completo*, Octavo, Florencia, 1998.
- BORCHERT, Till-Holger: *The age of Van Eyck: the Mediterranean world and early Netherlandish painting: 1430-1530*, cat. exp., Groeningemuseum, Brujas, 15 de marzo - 30 de junio de 2002, Ludion, Amsterdam, 2002.
- BORCHERT, Till-Holger: "Antonello da Messina e la pittura fiamminga" en LUCCO, Mauro: *Antonello da Messina: l'opera completa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, págs. 21-36.
- BORENIUS, Carl Tancred: *Florentine Frescoes*, T.C. & E.C. Jack, Londres, 1930.
- BORGES NUNES, Eduardo: *Dom Frey Gomez Abade de Florença 1420-1440*, Volume I (Único), Edição do Autor - Livraria Editora Pax, Braga, 1963.
- BORGHINI, Raffaello: *Il Riposo*, Antonio Maria Biscioni (ed.), Nestenus & Moücke, Florencia, 1730.
- BORSOOK, Eve: *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Phaidon Press, Londres, 1960.

BORSI, Franco y Stefano: *Paolo Uccello: Florenz zwischen Gotik und Renaissance*, Belser Verlag, Stuttgart, 1993.

BOSCHETTO, Luca: *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio: Eugenio IV tra curiali, mercanti e umanisti (1434-1443)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2012.

BOSKOVITS, Miklós: *Pittura fiorentina alla viglia del Rinascimento. 1370-1400*, Florence, Edam, Florencia, 1975.

BOSKOVITS, Miklós: “Appunti sull’Angelico”, *Paragone Arte*, XXVII, 313, 1976, págs. 30-54.

BOSKOVITS, Miklós: *Un’adorazione dei Magi e gli inizi dell’Angelico*, Stämpfli, Berna, 1976.

BOSKOVITS, Miklós: “La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di Interpretazione”, *Arte cristiana*, LXXI, 694, 1983, págs. 11-24.

BOSKOVITS, Miklós: “Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico” en *L’uomo di fronte all’arte. Valori estetici e valori etico-religiosi, actes du 55ème corso di aggiornamento culturale dell’Università Cattolica (La Spezia, 8-13 settembre 1985)*, Vita e pensiero, Milán, 1986, págs. 153-164.

BOSKOVITS, Miklós: “Fra Filippo Lippi, i carmelitani e il Rinascimento”, *Arte cristiana*, LXXIV, 715, 1986, págs. 235-280.

BOSKOVITS, Miklós: “Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo”, *Arte Cristiana*, 75, 1987, pág. 64 y ss.

BOSKOVITS, Miklós: *Immagini da meditare: ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII – XV*, Vita e Pensiero, Milán, 1994.

BOSKOVITS, Miklós: “Ancora su Paolo Schiavo. Una scheda biografica e una proposta di catalogo”, *Arte cristiana*, LXXXIII, 770, 1995, págs. 332-340.

BOSKOVITS, Miklós: “Attorno al Tondo Cook. Precisazioni sul Beato Angelico, su Filippo Lippi e altri”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXIX, 1, 1995, págs. 32-68 (1995b).

BOSKOVITS, Miklós: “Ancora sul Maestro del 1419”, *Arte cristiana*, 90, 2002, págs. 332-340.

BOSKOVITS, Miklós: “Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti” en TOSCANO, Bruno; CAPITELLI, Giovanna: *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, cat. exp., Pinacoteca-Museo Comunale, Montefalco, 2 de junio – 31 de agosto de 2002, Silvana, Cinisello Balsamo, 2002, págs. 41-55.

BOSKOVITS, Miklós: “La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma, e la formazione di Benozzo Gozzoli” en TOSCANO, Bruno; CAPITELLI, Giovanna: *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, cat. exp., Pinacoteca-Museo Comunale, Montefalco, 2 de junio – 31 de agosto de 2002, Silvana, Cinisello Balsamo, 2002, págs. 133-141.

BOSKOVITS, Miklós; BROWN, David Alan: *Italian Paintings of the Fifteenth Century: The Collections of the National Gallery of Art*, Oxford University Press, Washington, 2003.

BOSKOVITS, Miklós: “Per Giovanni, dipintore di Portogallo” en PADOVANI, Serena: *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Giunti – Ente Cassa di risparmio di Firenze, Florencia, 2004, págs. 155-159.

BRAUNFELS, Wolfgang: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 5, Herder, Roma – Freiburg – Basilea – Viena, 1990.

BRINKMANN, B.; KEMPERDICK, S.: *Konrad Witz*, Kunstmuseum Basel - Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.

BROCAO, Maria Teresa: *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, Fundação Calouste Gulbenkian – Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1997.

BRUNETTI, Estella: “La terza settimana dei Musei a Firenze”, *Arte antica e moderna*, 1960, págs. 211-214.

BURCKHARDT, Jacob: *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Dritter Band, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, Basilea, 1860. (Edición española: *El Cicerone*, 3, Iberia, Barcelona, 1953).

CAMMERER-GEORGE, Monika: *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Heitz, Estrasburgo, 1966.

CARBI, Giuliana: “Nomi fiorentini per il Chiostro degli Aranci”, *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, Università di Trieste, Udine, 1984, pág. 39-48.

CARDILE, Paul Julius: *Fra Angelico and his workshop at San Domenico (1420-1435): The Development of his Style and the Formation of his Workshop*, tesis doctoral, dir. Charles Seymour Jr., Yale University, Yale, 1976.

CARLI, Enzo: *L'Abbazia di Monteoliveto*, Electa, Milán, 1961.

CARLI, Enzo: *Le storie di San Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Monte dei Paschi di Siena – Silvana Editoriale, Florencia, 1980.

CAROCCHI, Guido: *Bagni e villeggiature in Toscana, guida storico-artistica-commerciale*, Galletti e Cocci, Florencia, 1900.

CAROSI, Gabriele Paolo: *I monasteri di Subiaco : notizie storiche*, Monastero S. Scolastica, Subiaco, 1987.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana: “I rapporti Italia-Fiandra”, *Paragone. Arte*, 17, 1966, págs. 9-24.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana: *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milán, 1983.

CASTELFRANCHI VEGAS, Liana: *L'Angelico e l'umanesimo*, Jaca Book, Milán, 1989.

- CAVALCA, Domenico (trad.): *Incominciano le vite de sancti padri per diversi eloquentissimi doctores vulgarizzate...*, impresse da maestro Antonio di Bartolomeo da Bologna, Venecia, 1476.
- CAVALCASELLE, Giovanni Battista; CROWE, Joseph Archer: *The Early Flemish Painters*, Murray, Londres, 1857.
- CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *A New History of Painting in Italy*, I, John Murray, Londres, 1864.
- CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *Storia della pittura in Italia*, II, Succ. Le Monnier, Florencia, 1883.
- CAVALCASELLE, G.B.; CROWE, J.E.: *Storia della pittura in Italia*, II, Succ. Le Monnier, Florencia, 1897.
- CENTAURO, Giuseppe: *Piero della Francesca: Committenza e pittura nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo*, Lalli, Poggibonsi, 2000.
- CERRETELLI, Claudio: *La Sacra Cintola e la sua cappella*, Associazione Pratese Amici dei Musei, Prato, 1995.
- CHATELET, Albert: *Jean van Eyck enlumineur: les Heures de Turin et de Milan-Turin*, Presses universitaires de Strasbourg, Estrasburgo, 1993.
- CHIARINI, Marco: "Di un maestro elusivo e di un contributo", *Arte Antica e Moderna*, 1961, págs. 134-137.
- CHIARINI, Marco: "Il Maestro del Chiostro degli Aranci: Giovanni di Consalvo Portoghese", *Proporzioni*, IV, 1963, págs. 1-24.
- CHIARINI, Marco: "Un Restauro Cinquecentesco nel Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina" en FRANCISCI OSTI, Ornella: *Mosaics of Friendship: Studies in Art and History for Eve Borsook*, Centro Di, Florencia, 1999, págs. 225-229.
- CHRISTIENSEN, Keith: "Florence, Masaccio and the pittura di luce", *The Burlington Magazine*, CXXXII, 1051, 1990, págs. 736-739.
- CHRISTIENSEN, Keith; DE MARCHI, Andrea: *Fra Carnevale: Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, cat. exp., Milán, Pinacoteca Brera, 3 de octubre de 2004 - 9 de enero de 2005, Olivares, Milán, 2004.
- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, Maria Grazia: "Note sulla miniatura fiorentina del Quattrocento, in particolare su Zanobi Strozzi", *Antichità Viva*, 12, 1973, págs. 3-10.
- CIATTI, Marco; FROSININI, Cecilia: *Lorenzo Monaco: tecnica e restauro: l'Incoronazione della Vergine degli Uffizi, l'Annunciazione di Santa Trinità a Firenze*, Edifir, Florencia, 1998.
- CLARK, Anthony M.: "Aegidius Verhelst: St. Benedict (?)", *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, LI, 1962, págs. 18-19.

CLARK, Anthony M.: *European paintings in the Minneapolis Institute of Arts*, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1963.

CLARK, Kenneth: *Piero della Francesca. Complete Edition*, Phaidon, Londres, 1969.

CLARKE, Georgia: "Ambrogio Traversari: artistic adviser in early fifteenth-century Florence?", *Renaissance Studies*, 11, 3, septiembre, 1997, págs. 161-178.

CLÉMENT DE RIS, Comte Louis: "Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Petersbourg", *Gazette des Beaux-Arts*, 1879.

COCKE, Richard: "Piero della Francesca and the development of Italian Landscape painting", *Burlington Magazine*, CXXII, 930, septiembre, 1980, págs. 631 y ss.

COHN, Werner: "Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni. Nuovi Documenti", *Rivista d'Arte*, 30, 1955, págs. 207-216.

COLE, Bruce: *Agnolo Gaddi*, Claredon Press, Oxford, 1977.

COLE AHL, Diane Elyse: *Fra Angelico: his role in Quattrocento painting and problems of chronology*, 2v., tesis doctoral, University of Virginia, Charlottesville, 1977.

COLE AHL, Diane: "Fra Angelico: A new chronology for the 1420s", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1981, págs. 360-381.

COLE AHL, Diane: *Fra Angelico*, Phaidon Press, Londres, 2008.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Zanobbi Strozzi pittore, 1", *Critica d'Arte*, 8, 1949, págs. 454-473.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Domenico di Michelino", *La Critica d'Arte*, VIII, 5, XXXI, 1950, págs. 363-382.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Zanobbi Strozzi pittore, 2", *Critica d'Arte*, 5, 1950, págs. 17-27.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Studi angelichiani", *Critica d'arte nuova*, 7, 1955, págs. 22-47.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Una mostra dell'Angelico", *Critica d'Arte*, 11, 1955, págs. 389-394.

COLLOBI RAGGHIANI, Licia: "Considerazioni su Zanobi Strozzi 'Riconsiderato'", *Critica d'Arte*, 6, 1959, págs. 417-428.

COLNAGHI, Dominic: *A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th Centuries*, John Lane the Bodley Head, Londres, 1928.

CONGER, Amy: *The Primo Maestro del Chiostro degli Aranci: his character and identity*, M. T., University of Iowa, Iowa, 1966.

CORNINI, Giulio: "Fra Angelico e le Fiandre: aspetti e interpretazioni di una congiuntura artistica europea" en ZUCCARI, Alessandro: *Angelicus pictor: ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Skira, Milán, 2008, págs. 178-179.

COSTA PIMPÃO, Álvaro Julio da: *A “Crónica dos feitos de Guinee” de Gomes Eanes de Zurara e o manuscrito Cortez-d’Estées: tentativa de revisão crítica*, Casa do Livro, Lisboa, 1939.

COSTA PIMPÃO, Álvaro Julio da: *A Crónica dos feitos de Guinee: As minhas teses e as teses de Duarte Leite*, Ed. Coimbra, Coimbra, 1941.

CROWE, Joseph A.; CAVALCASELLE, Giovanni Battista: *A history of painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the 2nd to the 16th century*, Volume 4 (*Florentine masters of the 15th century*), Murray, Londres, 1911.

CRUTTWELL, Maud: *Antonio Pollaiuolo*, Druckworth & Co., Londres, 1907.

CRUTTWELL, Maud: *A Guide to Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence*, J. M. Dent & Company, Londres, 1908.

CRUZ TEIXEIRA, José Carlos da: “O século XV no horizonte da memória: Alvaro di Piero di Portogallo, Giovanni di Chonsalvo”, *Coloquio / Artes*, 1993, págs. 5-15.

CRUZ TEIXEIRA, José Carlos da: *A pintura portuguesa do Renascimento*, tesis doctoral, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991.

DAFFRA, Emanuella (ed.): *Pittura di luce a Brera: La Maddona col Bambino del Maestro di Pratovecchio*, cat. exp., Pinacoteca di Brera, Milán, 13 de mayo – 11 de septiembre de 2011, Skira, Milán, 2011.

DAMIANI, Giovanna; SAINTE FARE GARNOT, Nicolas: *Fra Angelico et les Maîtres de la Lumière*, cat. exp., Musée Jacquemart-André, París, 23 de septiembre de 2011 – 16 de enero de 2012, Fonds Mercator, Bruselas, 2011.

DAMMERTZ, Victor (ed.): *San Benito padre de occidente*, Blume, Barcelona, 1980.

DANTI, Cristina; MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo: *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Centro Di, Florencia, 1990.

DATINI, Giulio: *Musei di Prato: Galleria di Palazzo Pretorio, Opera del Duomo, Quadreria Comunale*, Calderini, Bolonia, 1972.

DAVISSON, Darrell Dean: “The iconology of the Santa Trinita Sacristy, 1418-35: a study of the private and public functions of Religious art in the early Quattrocento”, *The Art Bulletin*, 57, págs. 315-347.

DE GENNARO, Rosanna: “Naples, carrefour méditerranéen de l’art flamand” en VELMANS, Tania: *L’art de la Méditerranée: Renaissances en Orient et en Occident 1250 – 1490*, Éditions du Rouergue, Rodez, 2003, págs. 205-213.

DE MARCHI, Andrea: “Domenico Veneziano alla mostra degli Uffizi: appunti e verifiche”, *Kermes*, 7, 1994, págs. 30-40.

DE MARCHI, Andrea; ACIDINI, Cristina: *Da Donatello a Lippi: officina pratese*, cat. exp., Museo di Palazzo Pretorio, Prato, 13 de septiembre de 2013 - 13 de enero de 2014, Skira, Milán, 2013.

DELCORNO, Carlo: “Produzione e circolazione dei volgarizzamenti religiosi tra Medioevo e Rinascimento” en LIONARDO, Lionardi: *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*, SISMEI, Florencia, 1998, págs. 3-22.

DELCORNO, Carlo: *La Tradizione della “Vite dei Santi Padri”*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, XCII, Venecia, 2000.

DE SOUSA COSTA, Antonio Domingues : “D. Gomes, reformador da Abadia de Florença, e as tentativas de reforma dos mosteiros portugueses no século XV”, *Studia Monastica*, 5, 1, 1963, págs. 64-69.

DEUCHLER, Florens: “Konrad Witz, la Savoie et l’Italie. Nouvelles hypothèses à propos du retable de Genève”, *Revue de l’Art*, 71, 1986, págs. 7-16.

DEUCHLER, Florens: “Konrad Witz: ein Stolperstein der deutschen Kunstgeschichte”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, crit. exp., [Konrad Witz, Kunstmuseum Basel, 6 de Marzo – 3 de Julio de 2011], 75, 2012, págs. 271-275.

DEL MEGLIO, Alessandro: *Paolo Uccello: un affresco dimenticato?*, Grafica ECFA, Florencia, 2007.

DE OLIVEIRA MARQUES, A.H.: “O Portugal do tempo do Infante D. Pedro visto por estrangeiros (A Embaixada Bourguinhã de 1428-29)”, *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 59-78.

DE TERA, Eloi: *El ciclo mural del Chiostrò degli Aranci en la Badia Fiorentina: Arte y Reforma monástica en la Florencia Postmasacciana*, Joan Sureda (dir.), Mast. Tes., Departament d’Història de l’Art, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009.

DE TERA, Eloi: “El ciclo mural del Chiostrò degli Aranci: la pintura florentina posmasacciana y el influjo flamenco”, *Acta Artis: Estudis d’Art Modern*, 1. 2013, págs. 69-93.

DIAS, Pedro: “Escultores e pintores que trabalharam para o Infante D. Pedro Duque de Coimbra”, *Biblos* (Coimbra), LXIX, 1993, págs. 491-505.

DIAS DINIS, António Joaquim: *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949.

DIECK, Margarete: *Die Spanische Kapelle in Florenz: Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella*, Lang, Frankfurt am Main-Bern-Nueva York, 1997.

DILLON BUSSI, Angela: “Zanobi Strozzi “istoriatore” e non “miniature” (Indagine nel mondo della miniatura, muovendo dai quattro più importanti corali quattrocenteschi fiorentini)”, *Rara volumina [volumina]*, 13, 2006, págs. 15-25.

DI LORENZO, Andrea: *Omaggio a Beato Angelico: un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli*, cat. exp., Museo Poldi Pezzoli, Milán, 20 de septiembre - 2 de diciembre de 2001, Silvana, Cinisello Balsamo, 2001.

DOHMANN, Albrecht: *Konrad Witz*, Verlag der Kunst, Dresden, 1979.

DOMENECH, Fernando Benito; GÓMEZ FRECHINA, José: *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, cat. exp., Museo de Bellas Artes de Valencia, 30 de mayo - 2 septiembre de 2001, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2001.

DOMINGOS, Mauricio: "O Infante D. Pedro na Áustria-Hungria", *Brotéria*, 68, 1959, págs. 17-37.

DOS SANTOS, Reynaldo: *L'Art Portugais: Architecture, Sculpture et Peinture*, Librairie Plon, París, 1953.

DUBLER, Elisabeth: *Das Bild des Heiligen Benedikt bis zum Ausgang des Mittelalters*, Gebr. Heichlinger, Múnich, 1953.

Dunlop, Anne: *Andrea del Castagno and the Limits of Painting*, Harvey Miller-Brepols, Londres-Turnhout, 2015.

ECKSTEIN, Nicholas A.: *The Brancacci Chapel: form, function and setting: acts of an international conference*, Villa I Tatti, 2003, Leo S. Olschki, Florencia, 2007.

ECKSTEIN, Nicholas A.: *Painted glories: the Brancacci Chapel in Renaissance Florence*, Yale University Press, New Haven, 2014.

EGIDI, Paolo; GIOVANNONI, Giovanni; HERMANN, Francesco: *I Monasteri di Subiaco: Notizie Storiche, L'Architettura, Gli Affreschi*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1904.

EISENBERG, Marvin: *Lorenzo Monaco*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

ELAM, Caroline: *Roger Fry and the Re-Evaluation of Piero della Francesca*, The Council of the Frick Collection Lecture Series, Nueva York, 2004.

ELAM, Caroline: "Baldovinetti's View without a Room: E. M. Forster and Roger Fry", *The Burlington Magazine*, CXLIX, 1246, 2007, págs. 23-31.

EVANS, Mark L.: "Jean Fouquet and Italy" en BROWN, Michel P.: *Illuminating the Book. Makers and Interpreters. Essays in honour of Janet Backhouse*, Londres, 1998, págs. 163-190.

FABRICZY, Cornelius von: "Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze", *Archivio Storico Italiano*, 5, 7, 1891, págs. 72 y ss.

FABRICZY, Cornelius von: "Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos und spätere unbeachtete Schöpfungen seines Meissels", *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 21, 1900, págs. 33-54 y 99-113.

FANELLI, Giovanni y Michele: *La Cupola del Brunelleschi. Storia e futuro di una grande struttura*, Mandragora, Florencia, 2004.

FARIA, Francisco Leite de: *A visita do Infante Dom Pedro a Pádua e algumas edições do folheto que descreve as suas imaginárias viagens*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1964.

FARIA PAULINO, Francisco: *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*, cat. exp., Arquivos Nacionais Torre do Tombo: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994.

FARRIS, Giovanni: "Leon Battista Alberti ed il Concilio di Firenze", *Studium*, 66, 5, 1970, págs. 383-387.

FEDERIZONI, Luigi: *Relazioni Storiche fra l'Italia e il Portogallo: Memorie e Documenti*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1940.

FENECH KROKE, Antonella: *L'histoire de Florence par la peinture*, Citadelles & Mazenod, París, 2012.

FICARRA, Annamaria (ed.): *L'Anonimo Magliabechiano*, Fiorentino Editore, Nápoles, 1968.

FIGUEIREDO, José de: *L'Art portugais de l'époque des grandes découvertes au XXe siècle*, Gauthier-Villars, París, 1933.

FIGUEIREDO, José de: "Houve um grande pintor chamado João Gonçalves", *Diário de Notícias*, 24-II-1932, pág. 22.

FIOCCO, Giuseppe: *I Giganti di Paolo Uccello e Filippo Lippi a Padova*, Olschki, Florencia, 1935-1936.

FISCHER, Otto: *Konrad Witz*, Angelsachsen Verlag, Bremen - Berlín, 1942.

FOCILLON, Henri: *Piero della Francesca*, Armand Colin, París, 1952.

FONTANESI, Giuseppina: "Il Chiostro degli Aranci nella chiesa di Badia a Firenze", *Illustrazione Toscana*, II, XII, septiembre, 1934, págs. 40-42.

FORNACIAI, Giovanni: *La Badia a Passignano: cenni storici e artistici*, Tip. Domenicana, Florencia, 1903.

FORTUNA, Alberto M.: "Altre note su Andrea dal Castagno: I. Eugenio IV e gli affreschi di Santa Apollonia", *L'Arte*, LX, 26, 1961, págs. 165-176.

FRANCIS, Henry Sayles: "Master of 1419", *The bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 43, 1956, págs. 211-213.

FREDERICKSEN, Burton B.: *Giovanni di Francesco and the Master of Pratovecchio*, J. Paul Getty Museum, Malibu, 1974.

FREMANTLE, Richard: "Some new Masolino documents", *The Burlington Magazine*, 1975, págs. 658-659.

FREMANTLE, Richard: "Documenti di Archivio: Tre note dell'Archivio Fiorentino", *Antichità Viva*, 16, 1977, págs. 69-70.

FREY, Carl (ed.): *Il codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da anonimo fiorentino*, Grote, Berlín, 1892.

- FREY, Carl (ed.): *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Bibl. Nazionale di Firenze*, Grote, Berlín, 1892.
- GALLETTI, Pierluigi: *Ragionamento dell'origine e de' primieri tempi della Badia Fiorentina*, Casaletti, Roma, 1773.
- GALOPPINI, Laura: *Mercanti toscani e Bruges nel tardo Medioevo*, Ed. PLUS-Pisa University Press, Pisa, 2009.
- GANZ, Paul Leonhard: *Meister Konrad Witz von Rottweil*, Urs-Graf-Verlag, Bern, 1947.
- GANTHER, Joseph: *Konrad Witz*, Schroll, Viena, 1942.
- GARDNER, Julian: *Patrons, Painters and Saints: Studies in Medieval Italian Painting*, Variorum, Hampshire, 1993.
- GEHARDT, Volker: *Paolo Uccello's Schalcht von San Romano. Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz*, Lang, Frankfurt-Berna-Nueva York, 1991.
- GENTILE, Sebastiano: *Umanesimo e Padri della Chiesa: Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, cat. exp., Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 de febrero – 9 de agosto de 1997, Rose – Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Florencia, 1997.
- GERBRON, Cyril: "Fra Angelico, les Médicis, les Mages et le concile de Florence: une histoire de temps entrecroisés", *Artibus et historiae*, 33, 2012, págs. 29-47.
- GERBRON, Cyril: "Les "Annonciations" de Fra Angelico, Pollaiuolo, Piero della Francesca et Robert Campin: questions d'ornementalité et de couleur", *Studiolo*, 10, 2013, págs. 58-73 y 320-321.
- GIELLY, Louis: *Giovan-Antonio Bazzi dit Le Sodoma*, Plon, París, 1911.
- GIGLIOLI, Odoardo H.: "Le pitture di Andrea del Castagno e di Alessio Baldovinetti per la Chiesa di Sant'Egidio ed il pergamino di Giuliano da Maiano", *Rivista d'Arte*, 1905, págs. 206-208.
- GIGLIOLI, Odoardo H.: *Vita di Alesso Baldovinetti con una introduzione, note e bibliografia*, R. Bemporad & Figlio, Florencia, 1912.
- GILBERT, Creighton: "Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie", *Revue de l'art*, 37, 1977, págs. 9-28.
- GILL, Joseph: *The Council of Florence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1959.
- GILL, Joseph: *Personalities of the Council of Florence and other essays*, Blackwell, Oxford, 1964.
- GIORGI, Lucca: "La trasformazione delle torri campanarie: dal campanile della cattedrale ravennate, al campanile della Badia fiorentina, al campanile del poliziano tempio di San Biagio", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 34/39, 1999/2002, págs. 217-224.

GIOSEFFI, Decio: "Domenico Veneziano: L'esordio masaccesco e la tavola con i ss. Girolamo e Giovanni Battista della National Gallery di Londra", *Emporium*, 135, 1962, pág. 66 y ss.

GIUMELLI, Claudio: *I Monasteri Benedittini di Subiaco*, Banco di Santo Spirito, Roma, 1982.

GLASSER, Hannelore: *Artists' contracts of the early Renaissance*, (tesis doctoral, Columbia University, 1965), Garland, Nueva York, 1977.

GOLDSCHMIDT, Fritz: *Pontormo, Rosso und Bronzino: Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1911.

GOMBOSI, Georg: *Spinello Aretino: Eine stilgeschichtliche Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden XIV. Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Selbstverlag des Verfassers, Budapest, 1926.

GOMBRICH, Ernst H.: *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, Londres, 1970 (edición castellana: *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992).

GOMBRICH, Ernst H.: *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery Publications, Londres, 1995.

GORDALINA, Maria do Rosario: "Primeiras impressões relativas ao processo criativo do Mestre do Claustro das Laranjas da Badia Fiorentina", *Primeiras Jornadas de História Moderna. Actas*, II, Centro de História Moderna da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1986.

GORDALINA, Maria do Rosario: "Outros pintores portugueses em Italia no início do séc. XV: O caso João Gonçalves" en Faria Paulino, Francisco: *Álvaro Pires d'Évora: Um pintor português na Italia do Quattrocento*, cat. exp., Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994, págs. 73-85.

GORDALINA, Maria do Rosario: *La vicenda artistica del pittore Giovanni di Consalvo alla luce dei rapporti tra l'Italia e il Portogallo all'inizio del Quattrocento: Gli affreschi del Chiostro degli Aranci in Badia Fiorentina*, 3 volúmenes, Tesis doctoral, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Arti Visive, Dir. Massimo Ferretti, Bologna, 1992-1997.

GORDON, Dillian: "Zanobbi Strozzi's Annunciation in the National Gallery", *The Burlington Magazine*, CXL, 1145, 1998, págs. 517-524.

GRABER, Hans: *Konrad Witz*, Schwabe, Basilea, 1922.

GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Dialogorum libri quattuor*, Heinrich Eggstein, Estrasburgo, 1472-73.

GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Dialogi*, Filippo di Pietro, Venecia, 1475.

GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Vita Sancti Benedicti (Ex Libro II Dialogorum S. Gregorii Magni excerpta)* in Migne, Jacques Paul: *Patrologia Latina*, Vol. 66, Parisiorum, 1866.

GREGORIUS I, PONT. MAX.: *Vida de San Benito Abad*, Introducción, versión y notas de Ernesto Zaragoza Pascual, Ediciones Monte Casino, Zamora, 1990.

GUIDOTTI, Alessandro; SESTAN, Ernesto; ADRIANI, Maurilio: *La Badia Fiorentina*, Cassa di Risparmio di Firenze- Giunti Barbera, Florencia, 1982.

GUILLAUD, Jacqueline: *Fra Angelico: Lumière de l'Ame*, Editions Guillaud, París, 1986.

GURRIERI, Francesco: "Il Chiostro di San Miniato al Monte", *Antichità Viva*, VIII, 4, 1969, págs. 49-58.

GURRIERI, Francesco; BERTI, Luciano, LEONARDI, Claudio: *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Giunti, Florencia, 1980.

GUSMÃO, Adriano de: "Os primitivos e a Renascença" en BARREIRA, João: *Arte Portuguesa: Pintura*, II, Edições Excelsior, Lisboa, 1946, pág. 73-180.

HARTT, Frederick; CORTI, Gino; KENNEDY, Clarence: *The Chapel of the Cardinal of Portugal at San Miniato al Monte 1434-1459*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1964.

HARZEN, Emil: "Über den Maler Pietro degli Franceschi und seinen vermeintlichen Plagarius, den Franziskanermönch Luca Pacioli", *Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst*, II, 1856, pág. 232 y ss.

HATEGAN, Ioan: *Filippo Scolari. Un condottier italian pe meleaguri dunărene*, Editura Mirton, Timișoara, 1997.

HATFIELD STRENS, Bianca: "L'arrivo del trittico Portinari a Firenze", *Commentari*, 19, 1968, págs. 315-319.

HELMRATH, Johannes: *Das Basler Konzil 1431-1449. Forschungsstand und Probleme*, Böhlau Verlag, Colonia, 1987.

HILLS, Paul: *The Light of Early Italian Painting*, Yale University Press, New Heaven, 1987 (ed. cast.: *La Luz en la Pintura de los Primitivos Italianos*, Akal, Madrid 1995).

HOBART CUST, Robert: *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled Sodoma, the man and the painter 1477-1549*, John Murray, Londres, 1906.

HOLMES, Charles: "Petrus Christus in Italy", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 46, 267, 1925, págs. 288-289.

HOOD, William: *Fra Angelico at San Marco*, Yale University Press, New Haven, 1993.

HOOGWERFF, Godfried Joannes: "Rapporti fra artisti fiamminghi e l'Italia: Giovanni Van Eyck e Ruggiero Van der Weyden", *Rinascimento*, 11.1960, págs. 131-145.

HORNE, Herbert P.: "A newly discovered Libro di Ricordi of Alesso Baldovinetti", *The Burlington Magazine*, IV-V, junio-julio, 1903, págs. 22-32 y 167-174.

HOWELL JOLLY, Penny: "More on the Van Eyck question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal, and the Ghent Altarpiece", *Oud-Holland*, 101, 4, 1987, págs. 237-253.

HORVÁTH, Enrico: “Una veduta di Veszprem in un affresco di Castiglione d’Olona. Contributi al problema di Masolino”, *Corvina*, 1926, págs. 47-70.

HUDSON, Hugh: “Paolo Uccello and Fra Angelico in the Early Quattrocento”, *Melbourne Art Journal*, 9/10, 2007, págs. 16-33.

HUDSON, Hugh: *Paolo Uccello: artist of the Florentine Renaissance republic*, VDM Verlag, Saarbrücken, 2008.

HUGFORD, Ignazio Enrico: *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, per Gaetano Gambiagi Stampatore Granduca, Florencia, 1793.

IMPRONTA, M. C.: *La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, Giunti, Florencia, 1990.

JACOBSEN, Werner: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München, 2001.

JOANNIDES, Paul: *Masaccio and Masolino: A complete catalogue*, Phaidon, Londres, 1992.

JONES, Roger: “Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinità”, *Rivista d’arte*, 37, 1984, págs. 9-106.

JOSI, Enrico: “Scoperta di un altare e di pitture nella basilica di S. Ermete”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, XVII, 1940, págs. 196-200.

KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Florencia, 1952.

KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Sansoni, Florencia, 1965.

KAFTAL, George: *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in the Paintings of North West Italy*, Le Lettere, Florencia, 1985.

KANTER, Laurence B.; BRANDON STREHLKE, Carl; PALLADINO, Pia: *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, cat. exp., Metropolitan Museum, Nueva York, 17 de noviembre de 1994 – 26 de febrero de 1995, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1994.

KANTER, Laurence B.: *The Complete Paintings of Luca Signorelli*, Thames & Hudson, Londres, 2002.

KANTER, Laurence B.: “Zanobbi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni”, *Arte Cristiana*, 90, 2002, págs. 321-331.

KANTER, Laurence B.: “Giovanni di Consalvo and the Master of the Shearman Predella” en Kanter – Palladino: *Fra Angelico*, Yale University Press, New Heaven, 2005, págs. 291-297.

KEMPERDICK, Stefan: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, cat. exp., Gemäldegalerie, Berlín, 20 de marzo de 2009 – 21 de junio de 2009, Hatje Cantz – Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Ostfildern, 2008.

KEMPERDICK, Stephan; LAMMERTSE, Friso: *The Road to Van Eyck*, cat. exp., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 13 de octubre de 2012 – 10 de febrero de 2013, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2012.

KENT, Dale V.: *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patron's oeuvre*, Yale University Press, New Haven, 2000.

KÖHREN-JANSEN, Helmtrud: *Giotto's Navicella: Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms am Rhein, 1993.

KOLDITZ, Sebastian: *Johannes VIII. Palaiologos und das Konzil von Ferrara-Florenz (1438/39)*, 2 vols., Hiersemann, Stuttgart, 2013-2014.

KOSTER, Margaret L.: *Hugo van der Goes's "Portinari Altarpiece": Northern invention and Florentine reception*, tesis doctoral, Columbia University, Nueva York, 1999.

KOSTER, Margaret L.: *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Miller, Londres, 2007.

KRAUTHEIMER, Richard; BACCI, Mina: *Lorenzo Ghiberti: materia e ragionamenti*, cat. exp., Galleria dell'Accademia y Museo di San Marco, Florencia, 18 de octubre de 1978 – 31 de enero de 1979, Centro Di, Florencia, 1978.

KRAUTHEIMER, Richard: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton University Press, Princeton, 1982.

KRÜGER, Klaus: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Gebr. Mann, Berlín, 1992.

KUSTODIEVA, Tatyana Kirillovna: *Italian painting: thirteenth to sixteenth centuries*, Giunti, Florencia, 1994.

LANGTON-DOUGLAS, Robert: *Fra Angelico*, Bell & Sons, Londres, 1900.

LAVAGNINO, Emilio: *Gli Artisti Italiani in Portogallo*, L'Opera del Genio Italiano all'Estero I, Volume Unico, La Libreria dello Stato, Roma, 1940.

LEADER, Anne: *The Florentine Badia: monastic reform in mural and cloister*, Tesis de doctorado, New York University, New York University, Institute of Fine Arts, Nueva York, 2000.

LEADER, Anne: "Architectural Collaboration in the Early Renaissance: Reforming the Florentine Badia", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 64, 2, 2005, págs. 204-233.

LEADER, Anne: "Reassessing the murals in the Chiostro degli Aranci", *The Burlington Magazine*, CXLIX, julio, 2007, pág. 460-470.

LEADER, Anne: "The Church and Desert Fathers in early Renaissance Florence, further thoughts on a "new" Thebaid", en GARTON, John: *New studies on old masters: essays in Renaissance art in honour of Colin Eisler*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, 2011, págs. 221-234.

LEADER, Anne: *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2012.

LEMOINE, Jean-Gabriel: "Autour du voyage de Jan van Eyck au Portugal en 1428", *Cahiers de Bordeaux*, 1954, págs. 17-26.

LEVI D'ANCONA, Mirella: "Zanobbi Strozzi reconsidered", *La Bibliofilia*, LXI, I, 1959, págs. 1-38.

LEVI D'ANCONA, Mirella: "La Pala del 1436 di Zanobbi Strozzi", *Rivista d'Arte*, 35, 1960, págs. 103-106.

LEVI D'ANCONA, Mirella: *Miniatura e Miniatori a Firenze dal XIV al XVI Secolo*, Leo S. Olschki, Florencia, 1962.

LEVI D'ANCONA, Mirella: "Battista di Biagio Sanguigni", *La Bibliofilia*, LXII, I, 1970, págs. 1-35.

LIBERTI, Salvatore: "Il Restauro degli Affreschi di Antonio Solario nel Chiostro del Platano a Napoli", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 2, 1950, págs. 41-48.

LIGHTBOWN, Ronald: *Piero della Francesca*, Abbeville Press, Nueva York, 1992.

LOYD, Christopher: *Fra Angelico*, Phaidon, Londres, 1992.

LONGHI, Roberto: "Ricerche su Giovanni di Francesco", *Pinacoteca*, 1928, págs. 34-48.

LONGHI, Roberto: "Fatti di Masolino e Masaccio", *La Critica d'Arte*, V, 3-4, XXV-XXVI, 1940, págs. 145-191.

LONGHI, Roberto: "Il Maestro di Pratovecchio", *Paragone*, III, 35, 1952, pág. 37.

LONGHI, Roberto: "Un nuovo numero del Maestro della Predella Shearman", *Paragone*, XVIII, 211/31, septiembre, 1967, págs. 38-41.

LONGHI, Roberto: *Fatti di Masolino e Masaccio e altri studi sul Rinascimento: 1910-1967*, Sansoni, Florencia, 1975.

MACEDO, Diogo de: "Notas de Arte", *Occidente. Revista Portuguesa*, VI, 1939, pág. 150.

MACEDO, Diogo de: "Notas de Arte", *Occidente. Revista Portuguesa*, XIII, 1941, págs. 109-115.

MACEDO, Diogo de: "O pintor João Gonçalves, em Florença", *Estudios Italianos em Portugal*, 3, 1941, págs. 91-94.

MACEDO, Diogo de: "Giovanni di Consalvo, pintor quatrocentista", *Diario de Noticias*, 15-IX-1947, pág. 1-2.

MAETZKE, Anna Maria: *Arte nell'Aretino: seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979: dipinti e sculture restaurati dal 13. al 18. Secolo*, cat. exp., Arezzo, San Francesco, 30 de noviembre de 1979 - 13 de enero de 1980, Edam, Florencia, 1979.

- MAGHERINI-GRAZIANI, Giovanni: *Masaccio: ricordo delle onoranze rese in San Giovanni di Valdarno nel dì 25 ottobre 1903 in occasione del 5. centenario della sua nascita*, Bernardo Seeber, Florencia, 1904.
- MAKARENKO, M.: *Art Treasures of the Ermitage*, s.e., Leningrado, 1916.
- MALLEO, Maria Antonietta: *Antonello e la pittura del Quattrocento nell' Europa Mediterranea*, Kalós, Palermo, 2006.
- MALQUORI, Alessandra: *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Centro Di, Florencia, 2012.
- MALQUORI, Alessandra: *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, Centro Di, Florencia, 2013.
- MANNINI, Maria Pia: *Il Museo civico di Prato: le collezioni d'arte*, Arti Grafiche Giorgi & Gambi, Florencia, 1990.
- MANNINI, Maria Pia: *Lo Spedale della Misericordia e Dolce di Prato: storia e collezioni*, Masso delle Fate Edizioni, Signa, 1993.
- MANNINI, Maria Pia: *Entre el sagrat i el profà: el Renaixement a Prato*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2008.
- MANTZ, Paul: "Fra Angelico da Fiesole", *Gazette des Beaux Arts*, 1859, págs. 193-206.
- MARAGONI, Matteo: "Gli affreschi di Paolo Uccello a San Miniato al Monte a Firenze", *Rivista d'Arte*, XII, 3, 1930, págs. 403-417.
- MARCH, Eva; NARVÁEZ, Carme (eds.): *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012.
- MARCHESE, Vincenzo: *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 vols., Tipografia della gioventù, Genova, 1869.
- MARCHINI, Giuseppe: *Il Duomo di Prato*, Electa Editrice, Milán, 1957.
- MARINO, Eugenio: "Il "Diluvio" di Paolo Uccello in S. Maria Novella ed il concilio di Firenze (1439 - 1443)", *Memorie domenicane*, 22, 1991, págs. 241-344.
- MARINO, Eugenio: "Il "Diluvio" di Paolo Uccello nel chiostro di S. Maria Novella e suoi (possibili) rapporti con il concilio di Firenze" en VITI, Paolo: *Firenze e il Concilio del 1439*, Leo S. Olschki, Florencia, 1994, 1, págs. 317-387.
- MASOLIVER, Alexandre: *Historia del Monacato Cristiano II: De San Gregorio Magno al siglo XVIII*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1994.
- MATHER, Frank Jewett: "The problem of the Brancacci chapel historically considered", *The Art Bulletin*, 26, 1944, págs. 175-187.

MATOS REIS, António: "O Claustro da Badia de Florença", *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Amadeu Coelho Dias*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2006.

MCALISTER, Amber Allison: *Narrative and allegory in the Genesis fresco cycle in the Chiostro Verde*, tesis doctoral, University of Georgia, Athens, 2003.

MCCOMB, Arthur: *Agnolo Bronzino: His Life and Works*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1928.

MEIJER, Bert W.: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra artista*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florencia, 20 de junio – 26 de octubre de 2008, Sillabe, Livorno, 2008.

MEISS, Millard: "Jan Van Eyck and the Italian Renaissance" en *Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Venecia, 12-18 de septiembre de 1955, Casa Editrice Arte Veneta, Venecia, 1956, págs. 59 y ss.

MEISS, Millard: "Mortality among Florentine Immortals", *Art News*, 58, 1959, págs. 46-56.

MEISS, Millard: "Contributions to two Elusive Masters", *The Burlington Magazine*, CIII, 695, febrero, 1961, págs. 57-66.

MEISS, Millard: "The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia", *The Burlington Magazine*, 106, 1964, págs. 411-412.

MERCATI, Giovanni: *Ultimi contributi alla storia degli umanisti*, 2 vols., Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad del Vaticano, 1939.

MIDDELDORF, Ulrich: "L'Angelico e la scultura", *Rinascimento*, 6, 1955, págs. 179-194.

MIGLIO, Massimo: *Storiografia pontifica del Quattrocento*, Patron Editore, Bologna, 1975.

MIGNE, Jean Paul: *Vitae Patrum sive Historiae Eremiticae Libri Decem*, Patrologia Latina, 73, Brepols, Turnhout, 1846.

MILANESI, Gaetano: "Pietro della Francesca", *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, VI, 1862, págs. 10-14.

MILANESI, Gaetano: "Di Andrea del Castagno e di Domenico Veneziano. Esame sul racconto del Vasari circa la morte di Domenico Veneziano", *Giornale Storico degli Archivi Toscani*, vol. VI, enero-marzo, 1862, págs. 3-10.

MILANESI, Gaetano: *Le opere di Giorgio Vasari*, G.C. Sansoni, Florencia, 1885.

MIROT, Leon; LAZZARESCHI, Emilio: "Un mercante di Lucca in Fiandra: Giovanni Arnolfini", *Bollettino Storico Lucchese*, XII, 1940, págs. 81-105.

MITTING, Henry E.: "Uccello's Hawkwood-Fresco: Platz und Wirkung", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 14, 2, 1969, p.235-239.

MOLHO, Anthony: *Florentine Public Finances in the Early Renaissance, 1400-1433*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts, 1971.

MOLHO, Anthony: "The Brancacci Chapel: Studies in Its Iconography and History", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, págs. 93-94.

MOFFITT, John F.: "Domenico Veneziano's Saint Lucy altarpiece: the case for uterine perspective", *Source*, 16, 1997, 4, págs.14-24.

MORISANI, Ottavio: "Gli artisti nel "De viris" di B. Facio", *Archivio storico per le province napoletane*, 34, 1954, págs. 107-117.

MOROZZI, Luisa: *Le carte archivistiche della Fondazione Herbert P. Horne: Inventario*, Giunta Regionale Toscana – Editricie Bibliografica, Florencia, 1988.

MÜLLER, Heribert: *Die Konzilien von Pisa (1409), Konstanz (1414 - 1418) und Basel (1431 - 1449): Institution und Personen*, Thorbecke, Ostfildern, 2007.

MURATOFF, Pavel P.: *Fra Angelico with 296 reproductions in collotype*, Warne, Londres, 1930.

NATALE, Mauro: *El Renacimiento mediterráneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, cat. exp., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 31 de enero - 6 de mayo de 2001, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001.

NATALI, Antonio (ed.): *Bagliori dorati il Gotico Internazionale a Firenze 1375 – 1440*, cat. exp., Galleria degli Uffizi, Florencia, 19 de junio – 4 de noviembre de 2012, Giunti, Florencia, 2012.

NEUMEYER, Alfred: "Die Fresken im Chioistro degli Aranci der Badia Fiorentina", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 48, 1927, págs. 25-42.

NEUMEYER, Alfred: *Gesammelte Schriften*, Fink Verlag, Múnich, 1977.

NICOLSON, Benedict: "The master of 1419", *The Burlington Magazine*, 96, 1954, pág. 181.

NUTTALL, Paula: *Early Netherlandish painting in Florence: acquisition, ownership and influence c.1435-1500*, tesis doctoral, Courtauld Institute of Art, University of London, Londres, 1990.

NUTTALL, Paula: "Memling's 'Last Judgement': Angelo Tani and the Florence colony at Bruges" en AMES-LEWIS, Francis: *Polish and English responses to French art and architecture contrasts and similarities: papers delivered at the University of London/University of Warsaw History of Art conference*, enero y septiembre de 1993, Birkbeck College, Londres, págs. 155-165.

NUTTALL, Paula: "The Medici and Netherlandish painting" en AMES-LEWIS, Francis: *The early Medici and their artists*, Birkbeck College, Londres, 1995.

NUTTALL, Paula: "Jan van Eyck's paintings in Italy" en FOISTER, Susann: *Investigating Jan van Eyck: essays delivered as papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13 - 14 March 1998*, Brepols, Turnhout, 2000, págs. 169-182.

NUTTALL, Paula: *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting 1400 – 1500*, Yale University Press, New Haven, 2004.

NUTTALL, Paula: “Pittura degli antichi Paesi Bassi a Firenze: commentatori, committenti e influsso” en MEIJER, Bert W.: *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra artista*, cat. exp., Palazzo Pitti, Florencia, 20 de junio – 26 de octubre de 2008, Sillabe, Livorno, 2008, págs. 22-37.

NUTTALL, Paula: *Face to face: Flanders, Florence, and Renaissance painting*, cat. exp., The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, 28 de septiembre de 2013 – 13 de enero de 2014, The Huntington Library, San Marino (California), 2013.

OERTEL, Robert: “Pontormo’s Büssender Hieronymus”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, VIII, 1955, págs. 120 y ss.

OFFNER, Richard: “Saint Jerome by Masolino”, *Art in America*, 7, 1920, págs. 68-76.

OFFNER, Richard: *A critical and historical corpus of Florentine painting*, vol. 2, Giunti, Florencia, 1930.

ORLANDI, Stefano: “Il Beato Angelico”, *Rivista d’Arte*, 29, 1954, págs. 161-197.

ORLANDI, Stefano: “Beato Angelico: note cronologiche”, *Memorie Domenicane*, 72, 1, 1955, págs. 3-37.

ORLANDI, Stefano: *San Antonino*, 2 vols., Il Rosario, Florencia, 1960.

ORLANDI, Stefano: *Beato Angelico: monografia storica della vita e delle opere con un’appendice di nuovi documenti inediti*, Leo S. Olschki, Florencia, 1964.

OSANO, Shigetoshi: “Rogier van der Weyden e l’Italia: problemi, riflessioni e ipotesi”, *Antichità Viva*, 20, 1981, págs. 5-21.

PAATZ, Walter: “Una Natività di Paolo Uccello e alcune considerazioni sull’arte del Maestro”, *Rivista d’Arte*, 16, 1934, págs. 111-148.

PAATZ, Walter y Elisabeth: *Die Kirchen von Florenz: Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1952.

PADOA RIZZO, Anna: *Paolo Uccello: catalogo completo dei dipinti*, Cantini, Florencia, 1991.

PADOA RIZZO, Anna: *La Cappella dell’Assunta nel Duomo di Prato*, Claudio Martini, Prato, 1997.

PADOA RIZZO, Anna: “Ricordo di Lisa con una nota documentaria su Paolo Uccello” en BALDINI, Nicoletta: *Invisibile agli occhi: atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini*, Fondazione Roberto Longhi, Florencia, 2007, págs. 8-12.

PANE, Roberto: “Gli affreschi di Antonio Solario nel chiostro del Platano” en *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, vol. 2, Edizioni di Comunità, Milán, 1977.

PANOFSKY, Erwin: *Early Netherlandish Painting: its origins and carácter*, Harvard University Press, Cambridge, 1958.

PAOLIERI, Annarita: *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno*, Scala, Antella, 1991.

PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca*, Cantini, Florencia, 1989.

PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca e le corti italiane*, cat. exp., Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, Arezzo, 31 de marzo – 22 de julio de 2007, Skira, Milán, 2007.

PAPINI, Roberto: *Catalogo della Galleria Comunale di Prato*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1912.

PARRONCHI, Alessandro: "Sugli inizi di Paolo Uccello", *Commentari*, 1, 1950, págs. 44-47.

PARRONCHI, Alessandro: "Le fonti di Paolo Uccello I: Prospettivi Passati", *Paragone*, 8, 1957, págs. 3-32.

PARRONCHI, Alessandro: "Microcosmo di Paolo Uccello", *Secoli Vari*, 1958, págs. 247-274.

PARRONCHI, Alessandro: *Paolo Uccello*, M. Boni, Bologna, 1974.

PARRONCHI, Alessandro: "Paolo Uccello segnalato per la prospettiva e animali", *Michelangelo*, 34, 1981, págs. 25-36.

PASSAVANT, Günter: "Fresken aus Florenz: zu der in New York, London, Amsterdam, München und Brüssel gezeigten Wanderausstellung", *Kunstchronik*, 22. Jahrgang, 12, diciembre, 1969, págs. 341-351.

PAVIOT, Jacques: *Portugal et Bourgogne au XVe siècle (1384-1482): recueil de documents extraits des archives bourguignonnes*, Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-París, 1995.

PERKINS, Frederick Mason: *La deposizione. Beato Angelico*, Electa, Florencia, 1948.

PICCININI, Anna Maria: "Santa Maria Novella e Badia fiorentina: malanni di facciata e campanile", *Il giornale dell'arte*, 110, 1993, pág. 24.

PIERGIOVANNI, Patrizia (ed.): *Galleria Colonna in Roma: Catalogo dei Dipinti*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2015 (actualmente en fase de edición).

POESCHKE, Joachim: *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280-1400*, Hirmer Verlag, Múnich, 2003.

POGGI, Giovanni: "Mino da Fiesole e la Badia Fiorentina", *Miscellanea d'Arte*, I, 5-6, mayo-junio, 1903, págs. 98-103.

POGGI, Giovanni: "Dall'archivio della Badia Fiorentina", *Miscellanea d'Arte*, I, 7, julio, 1903, págs. 144-146.

POGGI, Giovanni: *La cappella e la tomba di Onofrio Strozzi nella chiesa di Santa Trinita 1419-1423*, Tipografia Barbera, Florencia, 1903.

POGGI, Giovanni: *I ricordi di Alessio Baldovinetti*, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 1909.

POGGIO BRACCIOLINI, Jacopo di: "Vita di Messer Filippo Scolari cittadino fiorentino per soprannome chiamato Spano", *Archivio Storico Italiano*, IV, 1843, págs. 163-184.

POMARICI, Francesca: *La prima facciata di Santa Maria del Fiore: Storia e interpretazione*, Viella, Roma, 2004.

POPE-HENNESSY, John: *Fra Angelico*, Phaidon Press, Londres, 1952.

POPE-HENNESSY, John: *The Complete Work of Paolo Uccello*, Phaidon Press, Londres, 1969.

POPE-HENNESSY, John: *Fra Angelico*, Phaidon Press, Londres, 1974.

POUNCEY, Philip: "A new panel by the master of 1419", *The Burlington Magazine*, 96, 1954, págs. 291-292.

PRAJDA, Katalin: "The Florentine Scolari Family at the Court of Sigismund of Luxemburg in Buda", *Journal of Early Modern History*, 14, 2010, págs. 513-533.

PRINZ, Ursula: *Kreuzgangsdekoration und Benediktsvita in Italien bis um 1500*, tesis doctoral, Freie Universität Berlin, s.e., Berlín, 1970.

PRINZ, Wolfram: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance: 1260-1460*, 2 vols., Philip von Zabern, Mainz, 2000.

PRIU LI-BON, Contessa: *Sodoma*, George Bell & Sons, Londres, 1900.

PROCACCI, Ugo: "Gherardo Starnina", *Rivista d'Arte*, XVII, 4, octubre-diciembre, 1935, págs. 333-384.

PROCACCI, Ugo: "Sulla cronologia delle opere di Masaccio e di Masolino tra il 1425 e il 1428", *Rivista d'Arte*, 28, 1953, págs. 36-37.

PROCACCI, Ugo: *La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro*, Comitato della II Mostra di Affreschi Staccati – Tipografia Giuntina, Florencia, 1958.

PROCACCI, Ugo: *Sinopie e Affreschi*, Cassa di Risparmio di Firenze – Electa, Milán, 1961.

PROCACCI, Ugo: "La tavola di Giotto dell'altar maggiore della Chiesa della Badia fiorentina", *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 2, 1962, págs. 9-45.

PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard: *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*, cat. exp, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art – Il Fiorino Edizioni, Nueva York, 1968.

PROCACCI, Ugo; SCHENDEL, Arthur F.E. van: *Fresco's uit Florence*, cat. exp., Rijksmuseum, Amsterdam, 19 de diciembre de 1968 - 9 de marzo de 1969, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam, 1968.

PROCACCI, Ugo; MEISS, Millard; POPE-HENNESSY, John: *Frescoes from Florence*, cat. exp., Hayward Gallery, Londres, 3 de abril - 15 de junio de 1969, The Arts Council of Great Britain, Londres, 1969.

PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano; STEINGRÄBER, Erich: *Fresken aus Florenz*, cat. exp., Haus der Kunst, München, 11 de julio - 24 de agosto de 1969, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Il Fiorino, Múnich, 1969.

PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano; VAN AUDENHOVE, Marcel: *Fresques de Florence*, cat. exp., Palais des Beaux Arts, Bruselas, septiembre-octubre 1969, Impimerie Erasmus, Lederberg, 1969.

PROCACCI, Ugo; BJURSTRÖM, Per: *Fresker från Florens*, cat. exp., Nationalmuseum, Estocolmo, diciembre de 1969 - febrero de 1970, Nationalmuseum Stockholm, Estocolmo, 1969.

PROCACCI, Ugo, BERTI, Luciano: *I secoli d'oro dell'affresco italiano: Da Firenze: Mostra di affreschi staccati*, cat. exp., Padiglione Conza, Lugano, 26 de junio - 30 de agosto de 1970, Rassegna Internazionale delle Arti e della Cultura, Lugano, 1970.

PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano: *Fresques de Florence*, cat. exp., Petit Palais de Paris, septiembre-noviembre de 1970, Les Presses Artistiques, París, 1970.

PROCACCI, Ugo; BERTI, Luciano: *Affreschi da Firenze dal XIII al XVI secolo*, cat. exp., Palazzo Reale, Milán, abril-junio de 1971, Il Fiorino Edizioni, Florencia, 1971.

PUCCINELLI, Placido: *Vita del Beato Teuzzzone Monaco, Sacerdote, e Romito della Badia di Fiorenza descritta da D. Placido Puccinelli Monaco Casinese, & Antiquario di detta Badia*, Per Giovanni Pietro Ramellati, in Milano, 1645.

PUCCINELLI, Placido: *Cronica dell'insigne ed Imperial Abbadia di Fiorenza, suoi privilegi pontificii e cesarei*, per Giulio Cesare Malatesta stampatore R.C., in Milano, 1664.

PUDELKO, Georg: "Studien über Domenico Veneziano", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4, IV, enero, 1934, págs. 145-200.

PUDELKO, Georg: "The early works of Paolo Uccello" en *The Art Bulletin*, XVI, n.3, 1934, págs. 231-259.

PUDELKO, Georg: "The minor masters of the Chiostro Verde", *The Art Bulletin*, 17, 1, marzo, 1935, págs. 71-89.

PUDELKO, Georg: "The stylistic development of Lorenzo Monaco", *The Burlington Magazine*, 74, págs. 76-81.

PUYVELDE, Leo van: "A viagem de João van Eyck, em Portugal", *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, XI, 1942, págs. 15-31.

RÁKÓCZI, István: “O Eco das Sete Partidas na Hungria tripartida”, *La Decouverte, Le Portugal et l'Europe. Actes du Colloque*, París, mayo de 1988, Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, París, 1990, págs. 319-331.

RÁKÓCZI, István: “A estada do Infante D. Pedro em terras húngaras e na corte do Imperador Segismundo”, *Biblos*, LXIX, 1993, págs. 79-93.

REIS SANTOS, Luis: “África e a pintura portuguesa da época da Renascença”, *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 217-220.

REIS SANTOS, Luis: “Contribuições para o estudo do grande políptico de S. Vicente de Fora”, *Estudos de Pintura Antiga*, L.R. Santos, Lisboa, 1943, págs. 171-179.

RICHA, Giuseppe: *Notizie istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 vols., Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Florencia, 1754-1762.

RICHARDSON, John: *Master paintings from the Hermitage and the State Russian Museum*, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, M. Knoedle, Nueva York, 1976.

ROCCASECCA, Pietro: “Il foglio RF 430 del Louvre, una prospettiva per due punti di distanza e la presenza a Roma di Jean Fouquet”, *Ricerche di storia dell'arte*, 87, 2005, págs. 13-20.

ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, Giuseppe: “L'epoca arnolfiano-giottesca nella Badia Fiorentina e nel Bargello” en S. *Maria del Fiore: teorie e storie dell'archeologia e del restauro nella città delle fabbriche arnolfiane*, Alinea Editrice, Florencia 2006.

ROETTGEN, Steffi: *Affreschi italiani del Rinascimento: Il primo Quattrocento*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1998.

ROGERS, Francis Millet: *The Travels of the Infante Dom Pedro of Portugal*, Harvard University Press, Cambridge, 1961.

ROHLMANN, Michael: *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Alfter, 1994.

RONCHEY, Silvia: “Piero, Pisanello e i bizantini al concilio di Ferrara-Firenze” en PAOLUCCI, Antonio: *Piero della Francesca e le corti italiane*, cat. exp., Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna, Arezzo, 31 de marzo – 22 de julio de 2007, Skira, Milán, 2007, págs. 13-19.

ROSENBERG HENDERSON, Natalie: “Reflections on the Chiostro degli Aranci”, *The Art Quarterly*, XXXII, 1969, págs. 392-410.

ROSSI, Giuseppe: “Il restauro degli affreschi attribuiti a Paolo Uccello nella Cappella dell'Assunta del Duomo di Prato” en DANTI, Cristina: *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*, Centro Di, Florencia, 1990, págs. 293-296.

ROSSI, Sergio: *I pittori fiorentini del Quattrocento e le loro botteghe: da Lorenzo Monaco a Paolo Uccello*, Tau Editrice, Todi, 2012.

ROWLEY, Neville: “Pittura di luce: genèse d'une notion”, *Studiolo*, 5, 2007, págs. 227-248.

ROWLEY, Neville: *Pittura di luce: la manière claire dans la peinture du Quattrocento*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, París, 2010.

ROWLEY, Neville: “La “pittura di luce” à Florence au Quattrocento: une lumière poétique ou scientifique?” en HOCHMANN, Michel (ed.): *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Droz, Ginebra, 2010, págs. 371-375.

RUSSELL, Peter: *Prince Henry the Navigator: A life*, Yale University Press, New Heaven, 2000.

RUSSOLI, Franco: *La raccolta Berenson*, Officine Grafiche Ricordi, Milán, 1962.

SALMAN, Howard: “Paolo Uccello at San Miniato”, *The Burlington Magazine*, 106, 1964, págs. 558-563.

SALMI, Mario: “Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca e gli affreschi del Duomo di Prato”, *Bollettino d'Arte*, XXVIII, 1934, págs. 1-27.

SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Casa Editrice Valori Plastici, Roma, 1936.

SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Hoelpi, Milán, 1938.

SALMI, Mario: “Il Maestro della Natività di Castello”, *Liburni Civitas*, V-VI, 1938, págs. 229-230.

SALMI, Mario: *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Gallimard, París, 1939.

SALMI, Mario: “Ricerche intorno a un perduto ciclo pittorico del Rinascimento”, *Atti e Memorie dell'Accademia Colombaria*, 1, 1943-46, págs. 421-432.

SALMI, Mario: “Un' Ipotesi su Piero della Francesca”, *Arti Figurative: Rivista d'arte antica e moderna*, III, 1947, págs. 82-83.

SALMI, Mario: “Contributi fiorentini alla Storia dell'Arte”, *Atti e Memorie dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali La Colombaria*, 1947, págs. 423-424.

SALMI, Mario: “Riflessioni su Paolo Uccello”, *Commentari*, 1, 1950, págs. 22-33.

SALMI, Mario: “Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati”, *Bollettino d'Arte*, XXXV, III, julio-septiembre, 1950, págs. 295-308.

SALMI, Mario: *La miniatura fiorentina gotica*, Palombi, Roma, 1954.

SALMI, Mario; BERTI, Luciano; BALDINI, Umberto: *Mostra di Quattro Maestri del Primo Rinascimento*, cat. exp., Florencia, Palazzo Strozzi, 22 de abril - 12 de julio de 1954, Tipografia Giuntina, Florencia, 1954.

SALMI, Mario: “Fuochi d'artificio o della pseudo critica”, *Commentari*, enero-diciembre, 1954, págs. 65-78.

SALMI, Mario: *Il Beato Angelico*, Hoelpi, Milán, 1958.

SALMI, Mario; PROCACCI, Ugo; BORSOOK, Eve: *Omaggio a Giotto*, cat. exp., Florencia, Orsanmichele, junio-octubre, 1967, S.T.I.A.V, Florencia, 1967

SALMI, Mario: "Per Paolo Uccello" en LAVIN, Irving: *Studies in late medieval and renaissance painting in honor of Milliard Meiss*, vol. I, New York University Press, Nueva York, 1977, págs. 373-376.

SALVINI, Roberto: *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Artioli, Modena, 1984.

SAMPAYO RIBEIRO, Manuel: *O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique*, Notícias, Lisboa, 1991.

SANPAOLESI, Piero: "Costruzioni del primo Quattrocento nella Badia Fiorentina", *Rivista d'arte*, XXIV, II, 24, 3/4, 1942, págs.143-179.

SANTUCCI, Paola: *La pittura del Quattrocento*, Ferdinando Bologna (dir.), UTET, Turín, 1992.

SAVELLI, Dino: *La Sagra di Masaccio*, Giampiero Pagnini Editore, Florencia, 1998.

SCHAEFER, Claude: "Fouquet le jeune en Italie", *Gazette des beaux-arts*, 70, 1967, págs. 189-212.

SCHAEFER, Claude: *Jean Fouquet. An der Schwelle zur Renaissance*, Verlag der Kunst, Dresden 1994.

SCHEFER, Jean Louis: *Paolo Uccello, le Déluge*, P.O.L., París, 1999.

SCHIAPARELLI, L.: *Le carte del monastero di S. Maria in Firenze (Badia) (sec. X-XI)*, Volumen Unico, Ermanno Loescher, Roma, 1913.

SCHIAVO, Andrea: "Il Chiostro della Badia di Passignano", *L'Osservatore Romano*, 12 settembre 1943.

SCHIFF, Roberto: "Una nuova opera di Alvaro Pires d'Evora", *Lusitania: Revista de Estudos Portugeses*, VII, octubre, 1925, págs. 35-39.

SCHMIDT, Georg: *Konrad Witz*, Langewiesche, Königstein im Taunus, 1962.

SCHOTTMÜLLER, Frida: *Fra Angelico da Fiesole des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1911.

SCHOTTMÜLLER, Frida: *Fra Angelico da Fiesole des Meisters Gemälde*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1924.

SCHULZE, Hans: *Die Werke Angelo Bronzinos*, Heitz, Estrasburgo, 1911.

SCHWAGER, Klaus: "Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV" en BADT, Kurt: *Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, Dumont, Colonia, 1970, págs. 206-34.

SCUDIERI, Magnolia; RASARIO, Giovanna: *Miniatura del' 400 a San Marco: dalle suggestioni Avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, cat. exp., Museo di San Marco, 1 de abril – 30 de junio de 2003, Giunti-Firenze Musei, Florencia, 2003.

SCUDIERI, Magnolia: *Fra Giovanni Angelico. Pittore miniatore o miniatore pittore?*, cat. exp., Museo di San Marco, 20 de diciembre de 2007 al 29 de marzo de 2008, Giunti, Florencia, 2007.

SÉRVULO CORREIA, Margarida: *As viagens do Infante D. Pedro*, Gradiva, Lisboa, 2000.

SGARBI, Vittorio: *Tutti i musei d'Italia*, Editrice Domus, Milán, 1984.

SHAPLEY, Fern Rusk: *XIII - XV century*, Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Phaidon Press, Londres, 1966.

SHELL, Curtis: "The Early Style of Fra Filippo Lippi and the Prato Master", *The Art Bulletin*, XLIII, 3, septiembre, 1961, págs. 197-209.

SILBERMAN, E. & A.: *Exhibition of old masters from the collections of the Washington County Museum of Fine Arts*, cat. exp., Hagerstown, Maryland and the E. and A. Silberman Galleries, E. and A. Silberman Galleries, Nueva York, 1964.

SINDONA, Enio: *Paolo Uccello*, Istituto Editoriale Italiano, Milán, 1957.

SMITH, Craig Hugh: "The Earliest Works of Bronzino", *The Art Bulletin*, XXXI, 3, septiembre, 1949, págs. 192-94.

SOMIGLI, Costanzo; BARGELLINI, Tommaso: *Ambrogio Traversari: Monaco Camaldolese*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1986.

SOUPAULT, Philippe: *Paolo Uccello*, Les Éditions Rieder, París, 1929.

SPALLANZANI, Marco; GAETA BERTELA, Giovanna: *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Associazione Amici del Bargello, Florencia, 1992.

SPIAZZI, Anna Maria: *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Edizioni Lint, Trieste, 1989.

SPIKE, John T.: *Fra Angelico: Leben und Werk*, Hirmer, Múnich, 1997.

SRICCHIA SANTORO, Fiorella: *Antonello e l'Europa*, Jaca Book, Milán, 1986.

SRICCHIA SANTORO, Fiorella: "Jean Fouquet en Italie" en AVRIL, François: *Jean Fouquet: Peintre et enlumineur du XV^e siècle*, cat. exp., Bibliothèque Nationale de France, galerie Mazarine, 25 de marzo – 22 de junio de 2003, Hazan, París, 2003, págs. 50-63.

STADLER, Johannes Evangelist; HEIM, Franz; GINAL, Johann Nepomuk: *Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung*, 5 vols., B. Schmid'sche Verlagsbuchhandlung, Augsburg, 1858-1882.

STERLING, Charles: “Os Painéis de S. Vicente e os seus enígmás” en *João Coutio in Memoriam*, Neogravura, Lisboa, 1971.

STERLING, Charles: “Jan van Eyck avant 1432”, *Revue de l’art*, 33, 1976, págs. 7-82.

STERLING, Charles: “Fouquet en Italie”, *L’Œil*, 392, 1988, págs. 22-31.

TARANI, Fedele: *La Badia Fiorentina: conferenza storica*, Rinaldi e Ciani, Florencia, 1920.

TARTUFERI, Angelo: *Giotto: bilancio critico di sessant’anni di studi e ricerche*, cat. exp., Galleria dell’Accademia, 5 de junio – 30 de septiembre del 2000, Giunti, Florencia, 2000.

TARTUFERI, Angelo: *L’oratorio di Santa Caterina all’Antella e i suoi pittori*, cat. exp., Ponte a Ema, Bagno a Ripoli, Oratorio di Santa Caterina, 19 septiembre-31 diciembre de 2009, Mandragora, Florencia, 2009.

TERRY, Allie: *Politics on the cloister walls: Fra Angelico and his humanist observers at San Marco*, tesis doctoral, University of Chicago, Illinois, 2005.

TERRY-FRITSCH, Allie: “Florentine convent as practiced place: Cosimo de’ Medici, Fra Angelico, and the Public Library of San Marco”, *Medieval Encounters*, 18, 2/3, 2012, págs.. 230-271.

TOSI, Luigi Maria: “Gli affreschi della cappella Castellani in Santa Croce”, *Bollettino d’Arte*, XXIII, 1929/30, págs. 538-554.

TRAVERSARI, Ambrogio: *Hodoeporicon*, a cura di Vittorio Tamburini ed Eugenio Garin, Felice Le Monnier, Florencia, 1985.

TYSZKIEWICZ, Maryla: “Il Chiostro degli Aranci della Badia Fiorentina”, *Rivista d’Arte*, XXVII, 1951-1952, págs. 203-209.

UCCELLI, Giovanni Battista: *Della Badia Fiorentina: ragionamento storico*, Nella Tipografia Calasanziana, Florencia, 1858.

UEBERWASSER, Walter: *Konrad Witz*, Cratander, Basilea, 1938.

UETZ, Karin: *La Badia di Firenze - die Abteikirche von Florenz, 969 - 1310: die Kirche Santa Maria Assunta nella Badia Fiorentina und ihr Glockenturm; ein Beitrag zur Klärung der älteren Baugeschichte von Kirche und Campanile der Benediktinerabtei von Florenz*, Inaugural-Dissertation Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Bamberg, 2003.

UETZ, Karin: “La chiesa invisibile: riscoperta della medioevale Badia Fiorentina, 969 – 1284”, *Bollettino ingegneri*, vol. 52, 2004, págs. 3-12.

ULLMAN, Berthold Louis; STADTER, Philip A.: *The public library of Renaissance Florence: Niccolò Niccoli, Cosimo De’ Medici and the Library of San Marco*, Antenore, Padova, 1972.

VALERY, Antoine-Claude: *Voyages Historiques et Littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828 ou l’Indicateur Italien*, Louis Hauman et Compagnie, Bruselas, 1835.

- VAN MARLE, Raimond: *The development of the Italian schools of painting*, Volume 10 (*The Renaissance painters of Florence in the 15th century: the first generation*), Nijhoff, La Haya, 1928.
- VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini y Paola Barocchi (ed.), SPES-Sansoni, Florencia, 1971.
- VAYER, Lajos: "Contributo all'iconografia di Filippo Scolari – Pippo Spano", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze, 1984, págs. 309-318.
- VELMANS, Tania (ed.): *L'art de la Méditerranée: Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, La Rouergue/Actes Sud, Arles, 2003.
- VENTURI, Adolfo: *L'Arte a San Girolamo*, Treves, Milán, 1924.
- VENTURINI, Lisa: "Paolo Uccello nel chiostro di San Miniato al Monte", *Paragone*, 56, 2005, págs. 3-13.
- VITERBO, Sousa: *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Typ. da Academia, Lisboa, 1901.
- VITERBO, Sousa: *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1903.
- VITI, Goffredo: *Iconografia di San Benedetto nella Pittura della Toscana: Immagini e Aspetti Culturali fino al XVI secolo*, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, Florencia, 1982.
- VITI, Paolo: *Firenze e il concilio del 1439, Atti del Convegno di studi, Firenze, 29 novembre - 2 dicembre 1989*, Leo S. Olschki, Florencia, 1994.
- VOLPE, Carlo: *Mostra di dipinti del XIV e XV secolo*, cat. exp., Finarte, Milán, 16 de febrero – 7 de marzo de 1971, Istituto Finanziario per l'Arte, Milán, 1971.
- VOLPE, Carlo: "Paolo Uccello a Bologna", *Paragone*, XXXI, 365, 1980, págs. 3-28.
- WAAGEN, Gustav Friedrich: *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Bruckmann, Múnich, 1864.
- WARBURG, Aby Moritz: "Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, págs. 247-266.
- WEPPELMANN, Stefan: *Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Edifir, Florencia, 2003.
- WEDGWOOD KENNEDY, Ruth: *Alesso Baldovinetti, a critical & historical study*, Yale University Press, New Heaven, 1938.
- WEISS, Roberto: "Jan van Eyck and the Italians", *Italian studies*, 12, 1957, págs. 7-21.
- WENDLAND, Hans: *Konrad Witz: Gemäldestudien*, Schwabe, Basilea, 1924.

WILSON, Carolyn C.: "Fra Angelico: new light on a lost work", *The Burlington Magazine*, 137, 1995, págs. 737-740.

WITTING, Felix: *Piero dei Franceschi. Eine Kunsthistorische Studie*, tesis doctoral, Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, Heitz & Mündel, Estrasburgo, 1898, págs. 3 y ss.

WOHL, Hellmut: "Domenico Veneziano Studies: the Sant'Egidio and Parenti Documents", *The Burlington Magazine*, 824, CXIII, noviembre, 1971, págs. 635-641.

WOHL, Hellmut: *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Phaidon Press, Oxford, 1980.

WURM, Alois: *Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk mit 3 Lichtdrucktafeln*, Heitz, Estrasburgo, 1907.

ZERI, Federico: "Major and minor Italian artists at Dublin", *Apollo*, 99, 1974, págs. 88-103.

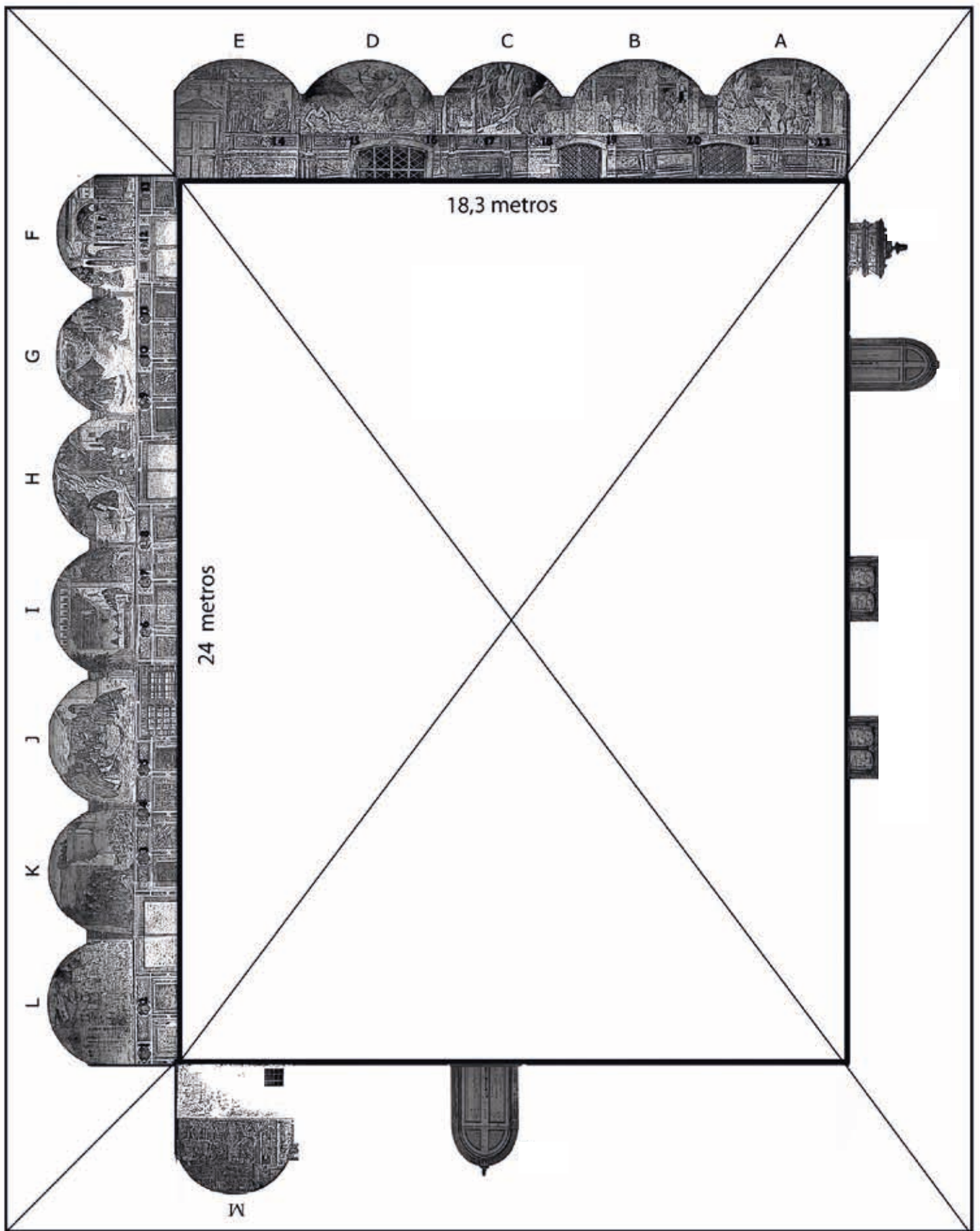
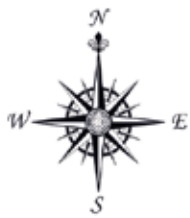
ZERI, Federico: *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Walters Art Gallery, Baltimore, 1976.

ZUCCARI, Alessandro; DE SIMONE, Gerardo: *Beato Angelico: l'Alba del Rinascimento*, cat. exp., Musei Capitolini, Roma, 08 de abril – 5 de julio de 2009, Skira, Milán, 2009.

ZURARA, Gomes Eannes de: *Crónica dos Feitos da Guiné*, Álvaro Julio da Costa Pimpão (ed.), A. M. Teixeira & Filhos, Lisboa, 1942.



X. Imágenes



I. Esquema iconográfico del ciclo mural del Chiostro degli Aranci, Badia Fiorentina, Florencia (©Eloi de Tera)

Galería Norte (lunetos de Giovanni di Consalvo, realizados entre 1436-38)

- A. Partida de san Benito de Norcia, su ciudad natal
- B. Milagro del garbillo roto
- C. Retiro eremítico a Subiaco
- D. Tentación de san Bentio (realizado por Agnolo Bronzino)
- E. Milagro del vino envenenado

Galería Oeste (lunetos de Giovanni di Consalvo, realizados entre 1436-38)

- F. Monje tentado por el demonio
- G. Milagro del falcastro
- H. Salvación de Placido
- I. Milagro del pan envenenado
- J. Milagro de la piedra pesante
- K. Milagro del monje resuscitado

Galería Oeste (luneto del segundo maestro del Chiostro degli Aranci, 1439-40)

- L. Engaño del rey Totila

Galería Sur (luneto del segundo maestro del Chiostro degli Aranci, 1439-40)

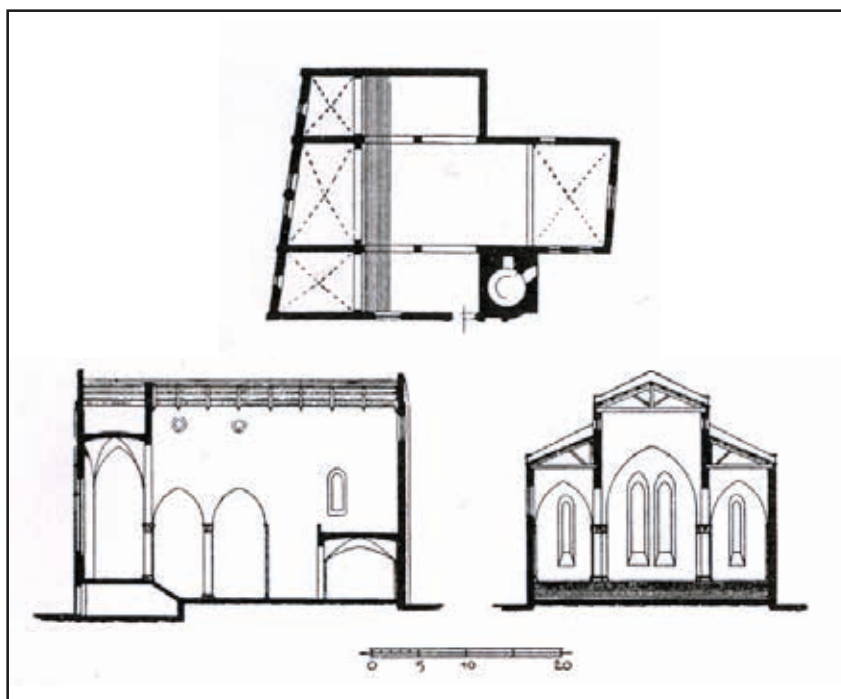
- M. San Benito descubre al rey Totila

Galería Oeste (decoración basamental realizada por Consalvo entre 1436-38)

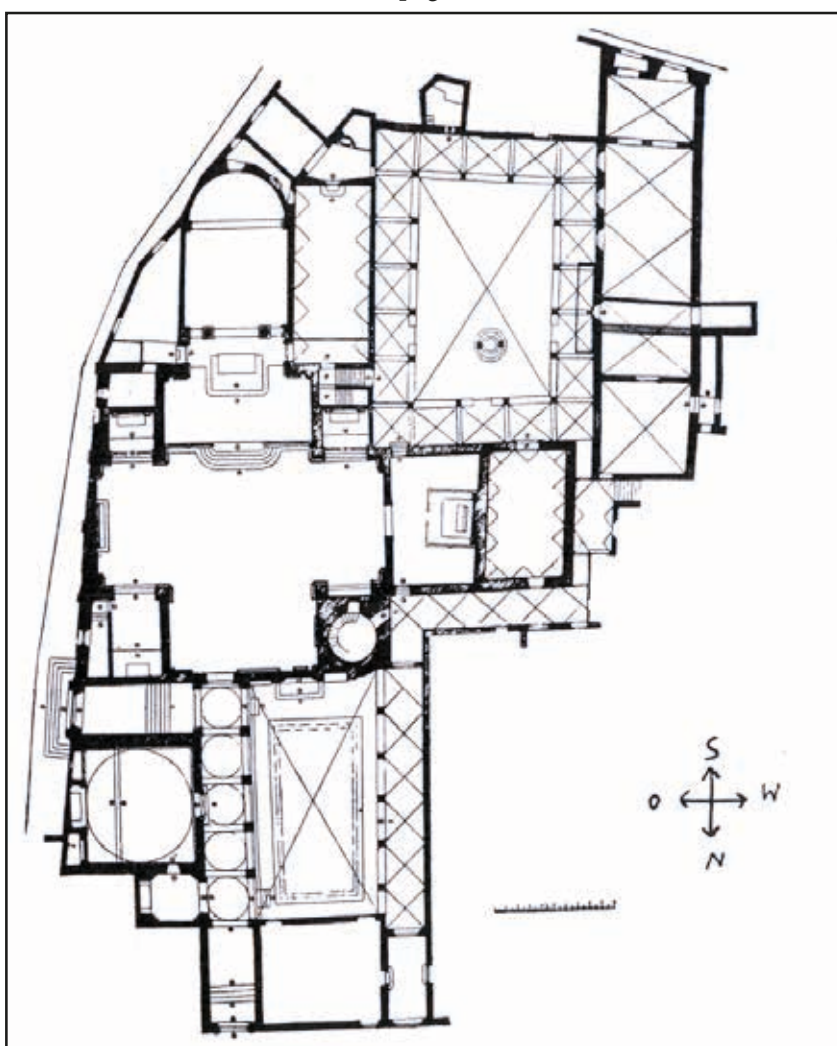
- 1. Abad Moisés
- 2. Abad Pacomio?
- 3. Abad Muthius
- 4. Abad Aquiles
- 5. Abad Hor
- 6. Abad Juan diacono
- 7. Abad Evagrio
- 8. Abad Agatón?
- 9. Abad Agatón?
- 10. Abad Macario
- 11. Abad Pastor
- 12. Abad Arsenio?
- 13. Abad Antonio?

Galería Norte (decoración basamental del siglo XVI-XVII)

- 14. San Gregorio Magno
- 15. San Ambrosio
- 16. San Agustín
- 17. San Jerónimo
- 18. Sant Bernardo
- 19. Santo desconocido
- 20. Santo desconocido
- 21. Santo desconocido
- 22. San Benito



II. Planta y alzados de la iglesia gótica de la Badia Fiorentina según la reconstrucción de Middeldorf y Paatz (PAATZ, 1952-55, pág. 270)



III. Planta actual del monasterio de la Badia Fiorentina según Middeldorf y Paatz (PAATZ, 1952-55, pág. 277)



IV. Marco di Bartolomeo Rustici, *La Badia Fiorentina*, Ilustración del *Codex Rustici* o *Dimostrazione dell'andata al Santo Sepolcro*, 1448-1450
Biblioteca del Seminario Arcivescovile
Maggiore, Cestello, Florencia



V. Entrada actual de la Badia en via del Proconsolo



VI. Vista de la Badia, su campanile y la torre del Bargello



VII. Entrada actual de la Badia en via del Proconsolo (detalle)



VIII. Contrafachada gótica de la Badia en via del Proconsolo



X. El campanile visto desde el Chiostro degli Aranci, con la torre del Bargello al lado



IX. Fragmento visible de la fachada gótica desde el patio de la *Procura*, vemos también el campanile de la Badia y la torre del Bargello



XI. El Chiostro degli Aranci cuando aún había el gran abedul en el patio central, fotografía tomada el año 2003



XII. El Chiostro degli Aranci, ca. 1890 (Foto Broggi)



XIII. El Chiostro degli Aranci en la actualidad, nuevamente con naranjos



XIV. Detalle del claustro y el ciclo mural, galería Oeste del claustro superior



XV. El ciclo mural de la galería Oeste del claustro superior



XVI. El ciclo mural de la galería Norte del claustro superior



XVII. Capitel del claustro



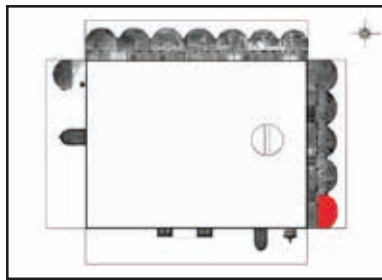
XVIII. Ménsula del claustro



XIX. Ménsula del claustro



XX. Ménsula con pilastró pintado, galería Oeste



Galería Norte, primer luneto Este:
San Benito deja su ciudad natal



1. *San Benito deja su ciudad natal*, visión general



2. Detalle de la imagen 1



3



4



5

6



7



*San Benito
to deja
Norcia,
Chiostro
degli
Aranci
(detalles)*

8





9. Giotto di Bondone, *San Francisco da su capa dorada a un pobre*, 1290-1300, basílica superior de San Francisco, Asís



10. Simone Martini, *San Martín corta su capa para darla a un pobre*, 1320-125, capilla de san Martín, basílica inferior de San Francisco, Asís



11. Hermanos Limburg, *Mes de Agosto, Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 1410-16, Musée Condé, Chantilly



12. Jean Fouquet, *El retormo de Jean II a Paris, Grandes chroniques de France*, 1458-60, BNF, París



23. Paolo Uccello: *Monumento a Giovanni Acuto*, 1436, catedral de Santa Maria del Fiore, Florencia



14. *San Benito deja Norcia, Chiostro degli Aranci (detalle)*



15. Detalle de la imagen 14



16. Detalle de la imagen 14



17. Detalle de la imagen 14



18. Masaccio, *El Tributo de la moneda* (fragmento), 1423.28, capilla Brancacci, iglesia del Carmine, Florencia



19. *San Benito de la Norcia*, Chiostro degli Aranci (detalle)



20. Fachada de la catedral Vieja, siglo XII, Coímbra



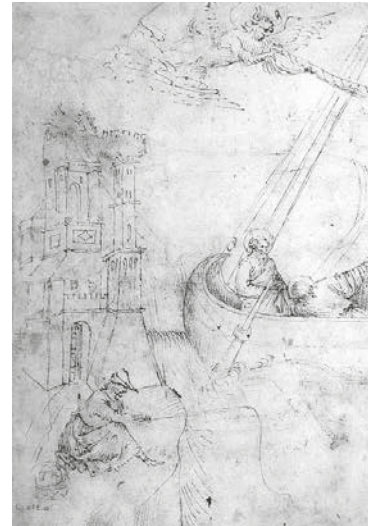
21. Convento de Cristo, siglo XII, Tomar



22. Vista del cimborrio de la catedral, siglos XII-XIII, Évora



23. *San Benito deja Norcia*, Chiostro degli Aranci (detalle)



24. Parri Spinelli, Dibujo en pluma de la *Navicella* (detalle), ca. 1400, Metropolitan Museum of Art, New York



25. Spinello Aretino, *Milagro del falcastro* (detalle), 1387-88, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



26. Andrea da Firenze, *Navicella* (detalle), 1366-67, cappellone degli Spagnoli, Santa Maria Novella, Florencia



27. Taller de Fra Angelico, *Bautismo de Cristo*, fresco de la celda núm. 24 del convento de San Marco, Florencia



55. Sinopia del fresco que representa la *Partida de san Benito de su ciudad natal* en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en la villa Corsini, Florencia
(Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



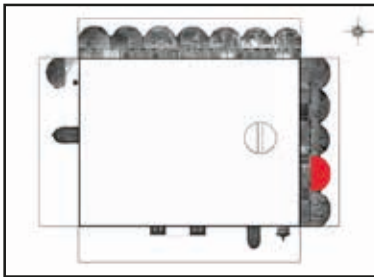
29. Lorenzo Monaco, *Encuentro de Joaquín y Ana en la puerta Dorada*, 1420-25, capilla Bartolini Salimbeni, Santa Trinita, Florencia



30. Spinello Aretino, *San Benito parte de Norcia*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



31. Sodoma, *San Benito parte de Norcia* (detalle), 1505-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



Galería Norte, segundo luneto Este:
Milagro del garbillo roto



32. *El Milagro del garbillo roto*, visión general



33. Detalle de la imagen 32



34



35



36



37



38. Fra Angelico, *Anunciación a la Virgen*, celda núm. 3 del convento de San Marco, Florencia



39. Piero della Francesca, *Anunciación a la Virgen*, 1447-1451, ábside central de la iglesia de San Francisco, Arezzo



40. Detalle de la imagen 32



41. *Milagro del garbillo roto*, Chiostro degli Aranci (detalle)



42. Detalle de la imagen 41



43. Detalle de la imagen 42



44. Detalle de la imagen 42



44b. Jan van Eyck, *Sibila Cumana* (detalle), ca. 1425-32, puerta exterior derecha, nivel superior, políptico de Gante



45. Detalle de la imagen 41



46. Detalle de la imagen 41



47. *Milagro del garbillo roto, Chiostro degli Aranci* (detalle)



48. *Milagro del garbillo roto, Chiostro degli Aranci* (detalle)



49. *Milagro del garbillo roto, Chiostro degli Aranci* (detalle)



50. Domenico Veneziano, *Adoración de los Magos* (detalle), ca. 1440, Gemäldegalerie, Staatliche Museen -Preussischer Kulturbesitz, Berlín



51. *Milagro del garbillo roto, Chiostro degli Aranci (detalle)*



52. Ábside y cimborrio de la catedral Vieja, siglo XII, Coímbra



53. Masaccio, *San Pedro cura con su sombra*, 1423-28, capilla Brancacci, iglesia del Carmine, Florencia



54. Masaccio, *San Pedro y san Juan reparten la limosna*, 1423-28, capilla Brancacci, iglesia del Carmine, Florencia



55. Sinopia del fresco que representa el *Milagro del garbillo roto* en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en la villa Corsini, Florencia
(Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



56. Spinello Aretino, *Milagro del garbillo roto*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia

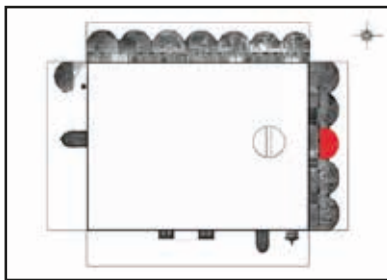


57. Sodoma, *Milagro del garbillo roto*, 1505-08, claustro del Monasterio de Monteoliveto Maggiore



Debido al mal estado de conservación de los frescos del *Chiostro del Platano* y de las escasas fotografías existentes del ciclo se usaran aquí los grabados de: D'ALOE, Stanislao: *Le famose pitture dello Zingaro nel chiostro del Platano di S. Severino in Napoli*, s.n., Napoli, 1846.

58. Zingaro, *Milagro del garbillo roto*, 1500-14, *Chiostro del Platano*, Nápoles



Galería Norte, tercer luneto Este:
Retiro eremítico de san Benito a Subiaco



59. *Retiro eremítico de San Benito*, visión general



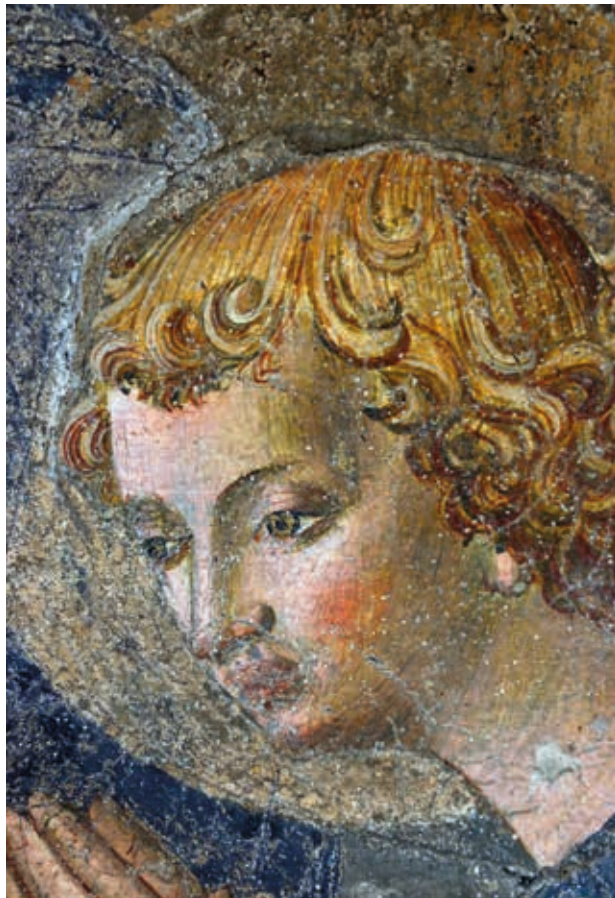
60. Detalle de la imagen 59



61. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



62. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



63. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



55. Fra Angelico, Anunciación a la Virgen (detalle de la Virgen), celda núm. 3 del convento de San Marco, Florencia



65. Paolo Uccello, *Tondo decorativo*, 1435-36, capilla dell'Assunta, catedral, Prato



66. Domenico Veneziano, *Santa Lucia* (detalle de la pala de Santa Lucia dei Magnoli), ca. 1440, Uffizi, Florencia



67. Paolo Uccello, *Escena de la vida de los padres* (detalle), claustro superior, galería Este, 1447-54, San Miniato al Monte, Florencia



68. *Retiro eremítico de san Benito*, Chiostro degli Aranci (detalle)



69. *Retiro eremítico de san Benito*, Chiostro degli Aranci (detalle)



70. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



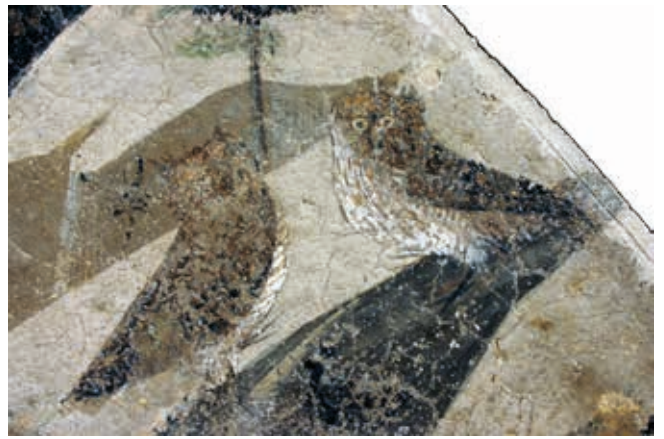
71. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



72. Gherardo Starnina, *Tentación de san Antonio*, ca. 1385, capilla Castellani, Santa Croce, Florencia



73. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



74. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



75. Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)



76. Detalle de la imagen 75



77. Paolo Uccello, *Presentación de la Virgen al Templo*, 1435-36, capilla dell'Assunta, catedral, Prato



77b. Detalle de la imagen 77

Retiro eremítico de san Benito, Chiostro degli Aranci
(detalles)



78



79



80



81



82. Detalle de la imagen 81



83. Detalle de la imagen 75



84. Detalle de la imagen 75



54. Masaccio, *San Pedro y san Juan reparten la limosna*, 1423-28, capilla Brancacci, iglesia del Carmine, Florencia



86. Sinopia del fresco que representa el *Retiro a Subiaco* en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en Villa Corsini, Florencia (Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



87-88. Spinello Aretino, *Retiro eremítico de san Benito y Comida Pascual con un sacerdote*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



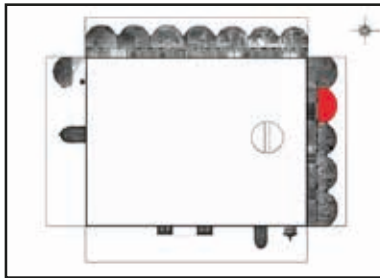
89. Taddeo Gaddi, *Retiro eremítico de san Benito*, ca. 1330-40, refectorio, Santa Croce, Florencia



90. Fra Angelico o Gherardo Starnina, *Tebaida*, ca. 1420, Uffizi, Florencia



91. Paolo Uccello, *Tebaida*, ca. 1460-65, Uffizi, Florencia



Galería Norte, cuarto luneto Este:
Tentación de san Benito (Bronzino)



92. *Tentación de san Benito*, visión general



93. Detalle de la imagen 92



94. *Tentación de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)*



95. *Tentación de san Benito, Chiostro degli Aranci (detalle)*



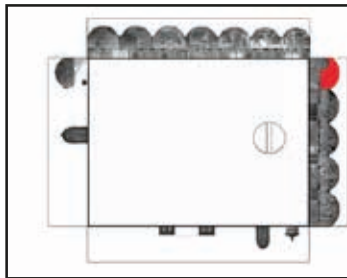
96. Cenni di Francesco di Ser Cenni, *Tentación de san Benito*, 1400-15, luneto superior frontal de la primera capilla de la nave derecha, Santa Trinita, Florencia



97. Spinello Aretino, *Tentación de san Benito*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



98. Sodoma, *Tentación de san Benito*, 1505-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



Galería Norte, quinto luneto Este:
Milagro del vino envenenado



99. *Milagro del vino envenenado*, visión general



100. Detalle de la imagen 99



101. Giovanni da Milano, *Encuentro de Jesús con santa Maria Magdalena y santa Marta*, 1365, capilla Rinuccini, Santa Croce, Florencia



102. *Milagro del vino envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



103. Detalle de la imagen 102



104-105. Detalles de la imagen 102



106. *Milagro del vino envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



107-108. Detalles de la imagen 106



109. Detalle de la imagen 106



110. Detalle de la imagen 106



111. Detalle de la imagen 106 (posible retrato del abad Gomes Eannes)



112. Alesso Baldovinetti, *Profeta* (posible retrato del abad Gomes Eannes), 1466-67, penacho de la capilla del cardinal de Portugal, San Miniato al Monte, Florencia



113. Filippo Lippi, *Confirmación de la Regla Carmelitana* (detalle), procedente del claustro de la iglesia del Carmine, Florencia (hoy conservado en la sala della Colonna del Museo della cappella Brancacci)



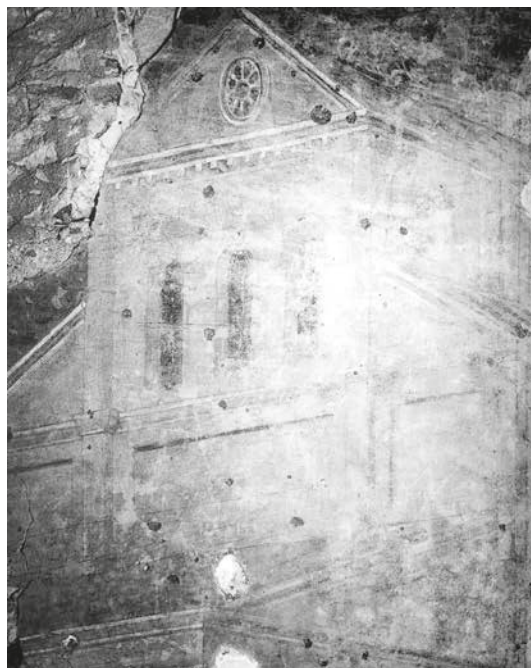
114-115. *Milagro del vino envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



116-117. *Milagro del vino envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



118. Detalle de la imagen 116



119. Giotto, Fragmento de fresco encontrado en la iglesia de la Badia Fiorentina (fragmento), ca. 1310, Badia Fiorentina, Florencia



120. Hendrik van Cleve III, *Vista de Florencia* (detalle), 1560, dibujo a lápiz sobre papel, 42.8 x 26.5 cm., Istituto Nazionale per la Grafica, Roma



121. Detalle de la imagen 99



122. Detalle de la imagen 99



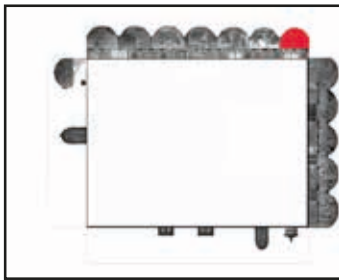
123. Andrea del Castagno, *Trinidad con san Jerónimo* (detalle), 1454, tercera capilla izquierda de la nave central, basílica de la Santissima Annunziata, Florencia



124. Spinello Aretino, *Milagro del vino envenenado*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



125. Sinopia del fresco che rappresenta el *Milagro del vino envenenado* en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en Villa Corsini, Florencia (Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



Galería Oeste, primer luneto Norte:
El Monje tentado por el demonio



126. *El monje tentado por el demonio*, visión general



127. Detalle de la imagen 126



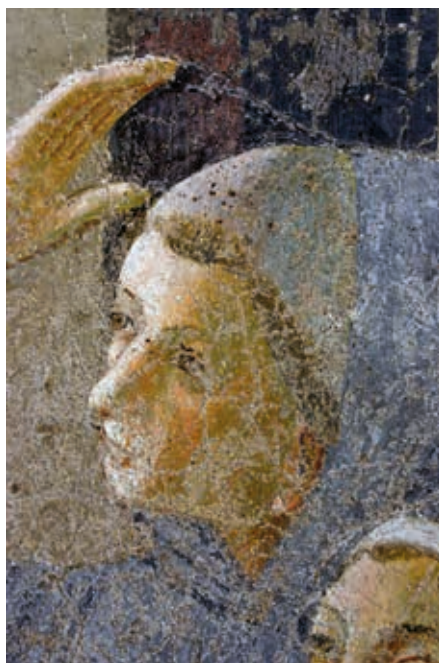
128. *El monje tentado por el demonio*, Chiostro degli Aranci (detalle)



129. *El monje tentado por el demonio*, Chiostro degli Aranci (detalle)



130. Detalle de la imagen 129



131. Detalle de la imagen 129



132. Detalle de la imagen 129



133. Detalle de la imagen 129 (posible retrato de Ambrogio Traversari)



134. Anónimo: Retrato miniado de Ambrogio Traversari, Pluteo 65.22, folio 1r., primera mitad del siglo XV, biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia



135. Alesso Baldovinetti, *Profeta* (posible retrato de Ambrogio Traversari), 1466-67, penacho de la capilla del cardinal de Portugal, San Miniato al Monte, Florencia



135. *El monje tentado por el demonio*, Chiostro degli Aranci (detalle)



136. Detalle de la imagen 135



137. Detalle de la imagen 135



138- 139. Detalles de la imagen 135



140-141. Detalles de la imagen 135



142. Masaccio, Crucifixión (detalle), ca. 1426, Museo di Capodimonte, Nápoles (la tabla fue pintada para el políptico de Pisa)



143. Fra Angelico, Crucifixión (detalle), 1441-42, sala capitolare, convento de San Marco, Florencia



144. *El monje tentado por el demonio, Chiostro degli Aranci* (detalle)



145. Agnolo Gaddi, *Limosna de san Antonio*, ca. 1385, capilla Castellani, Santa Croce, Florencia



146. Masaccio, *Nacimiento de la Virgen llamado Tondo de Berlin* (detalle), 1425-28, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín



147. Fra Angelico, *San Lorenzo distribuyendo la limosna* (detalle), 1448, capilla Niccolina, Vaticano



148. Domenico Veneziano, *Martirio de santa Lucía* (parte de la predela de la pala de Santa Lucía dei Magnoli), ca. 1440, Gemäldegalerie, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz, Berlín



149-150. *El monje tentado por el demonio, Chiostro degli Aranci* (detalles)



151. Sinopia del fresco que representa el *Milagro del morije tentado por el demonio* en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en Villa Corsini, Florencia
(Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



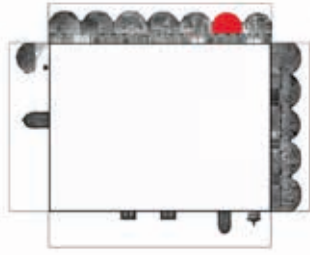
152. Magister Conxolus, *El monje tentado por el demonio*, segunda mitad del siglo XIII, iglesia inferior, Sacro Speco, Subiaco



152b. Spinello Aretino, *El monje tentado por el demonio*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



153. Sodoma, *El monje tentado por el demonio*, 1503-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



Galería Oeste, segundo luneto Norte:
Milagro del falcastro



154. *Milagro del falcastro*, visión general



155. Detalle de la imagen 154



156

Milagro del falcastro, Chiostro degli Aranci
(detalles)



156b



157



158



159



160



161. Niccolò Lamberti,
San Marco, 1410-12, Museo dell'Opera
del Duomo, Florencia



162. Donatello, *San Giovanni*,
1410-11, Museo dell'Opera del
Duomo, Florencia



163-164. Detalles de la imagen 157



166. Detalle de la imagen 157



165. Detalle de la imagen 157



167-168. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalles)



169. Detalle de la imagen 167



170. Detalle de la imagen 167



171. Detalle de la imagen 167



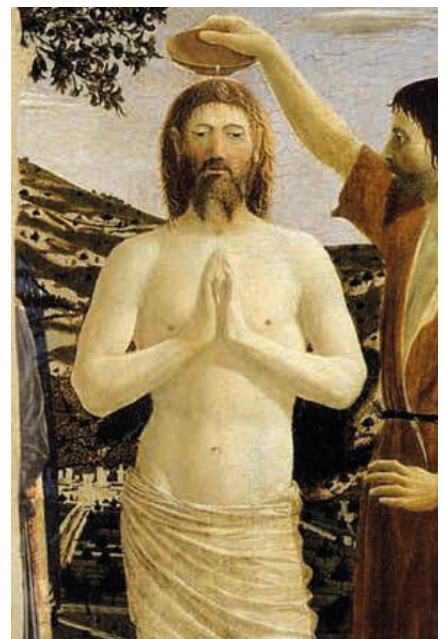
172. Masaccio, San Juan Bautista (detalle), 1428, National Gallery, Washington (la tabla tenía como destino el políptico que Masaccio preparaba para la iglesia romana de Santa Maria degli Angeli pero que dejó inacabada)



173. Domenico Veneziano, *San Juan Bautista* (detalle de la pala de Santa Lucia dei Magnoli), ca. 1440, Uffizi, Florencia



174. Piero della Francesca, *San Juan Bautista*, 1445.48, detalle del políptico de la Misericordia, Pinacoteca Comunale, Sansepolcro



175. Piero della Francesca, *Cristo*, 1448-50, detalle del *Bautismo de Cristo*, National Gallery, Londres



176-177. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalles)



178. Detalle de la imagen 176



179. Paolo Uccello, *Escena eremítica* (detalle), 1447-54, claustro superior, galería Este, primera escena Sur, San Miniato al Monte, Florencia



180. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle)



181. Piero della Francesca, *San Jerónimo Penitente* (detalle), 1450, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlín



182. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo* (detalle), 1448-50, National Gallery, Londres



183. Piero della Francesca, *Batalla de Constantino y Maxencio* (detalle), 1447-1451, capilla central, iglesia de san Francisco, Arezzo



184-186. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle)





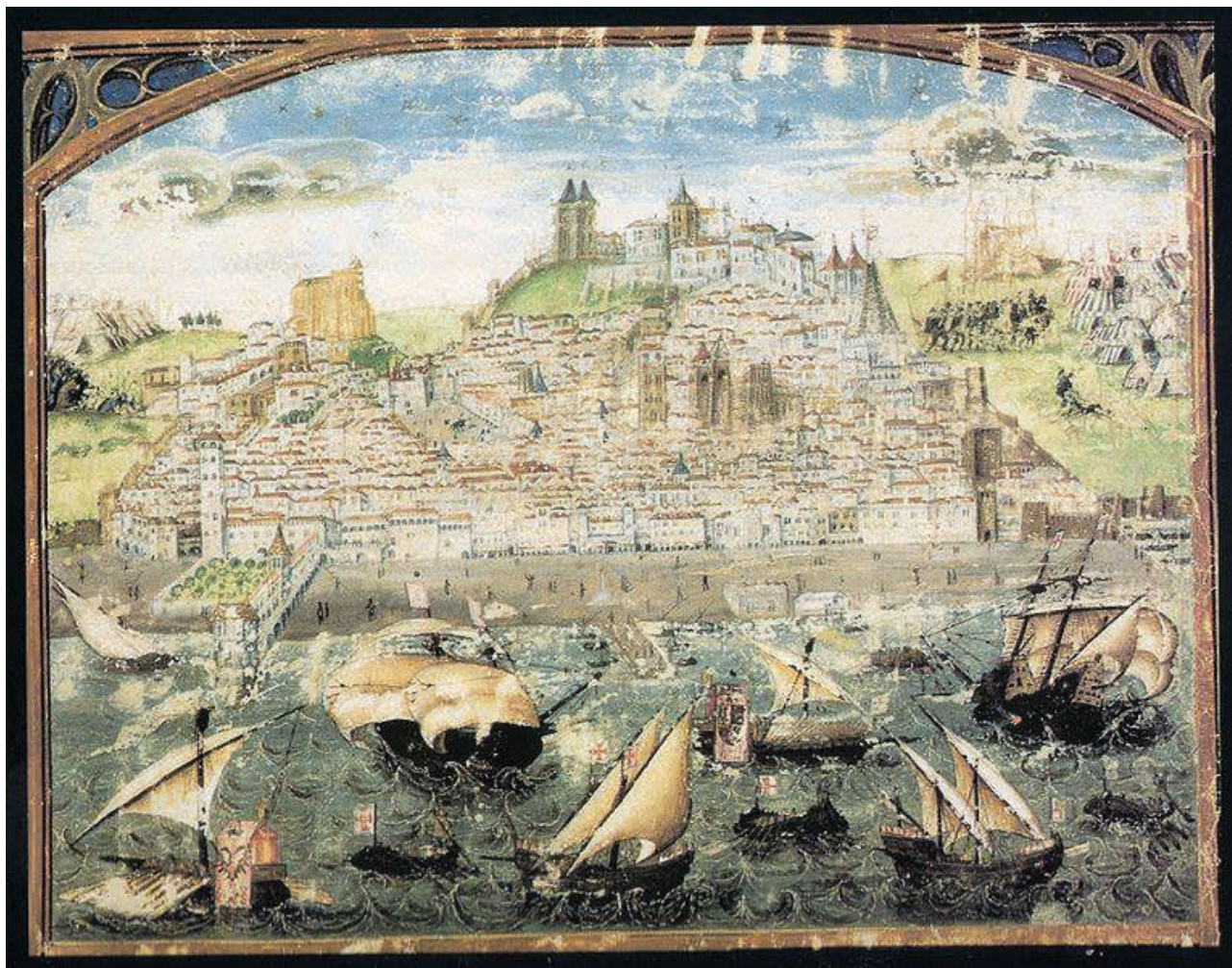
187. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle)



188. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle)



189. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle) (posible visión de la ciudad de Lisboa)



190a. Duarte de Galvão, *Crónica de D. Afonso Henriques* (fragmento), ca. 1520,
Museu Castro de Guimarães, Cascais



190b. Braun and Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, vista de la ciudad de Lisboa, publicado en Colonia en 1572



190c. Simão Bening, *Genealogia iluminada do Infante Dom Fernando*, bas de page del folio 8, siglo XVI, manuscrito Add.Ms.12531 de la British Library, Londres



190d. Simão Bening, *Genealogia iluminada do Infante Dom Fernando*, bas de page del folio 9, siglo XVI, manuscrito Add.Ms.12531 de la British Library, Londres



191. *Milagro del falcastro*, Chiostro degli Aranci (detalle)



192. Giotto, *Visión de san Juan en Patmos*, 1320, capilla Peruzzi, Santa Croce, Florencia



193. Giovanni da Milano, *Resurrección de la princesa por intercesión de santa Maria Magdalena*, 1365, capilla Rinuccini, Santa Croce, Florencia



194. Masolino, *Bautismo de Cristo*, 1435, baptisterio de la Collegiata de Castiglione Olona



195. Masolino, *Paisaje fluvial*, 1435, decoración mural del palacio del cardenal Branda Castiglione, Castiglione Olona



196. Sinopia del fresco que representa el Milagro del falcastro en el ciclo de la Badia, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en Villa Corsini, Florencia (Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



197-98. Spinello Aretino, *Milagro del falcastro*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia





Galería Oeste, tercer luneto Norte:
Mauro salva a Placido



199. *Mauro salva a Placido*, visión general



200. Detalle de la imagen 199



201. *Mauro salva a Placido*, Chiostro degli Aranci (detalle)



202. *Detalle de la imagen 201*



203. *Detalle de la imagen 202*



205. Magister Conxolus, *Mauro salva Placido*, segunda mitad del siglo XIII, iglesia inferior, Sacro Speco, Subiaco



206. *Mauro salva a Placido*, Chiostro degli Aranci (detalle)



207. *Mauro salva a Placido*, Chiostro degli Aranci (detalle)



208. Detalle de la imagen 207



209. Detalle de la imagen 208



210. Detalle de la imagen 207



212. Detalle de la imagen 210



211. Detalle de la imagen 210



213. Bernardino Poccetti, *Dibujo de la fachada arnolfiana de Santa Maria del Fiore antes de su demolición en 1587*, ca. 1587, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



214. Niccolò Lamberti, *San Marco*, 1410-12, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



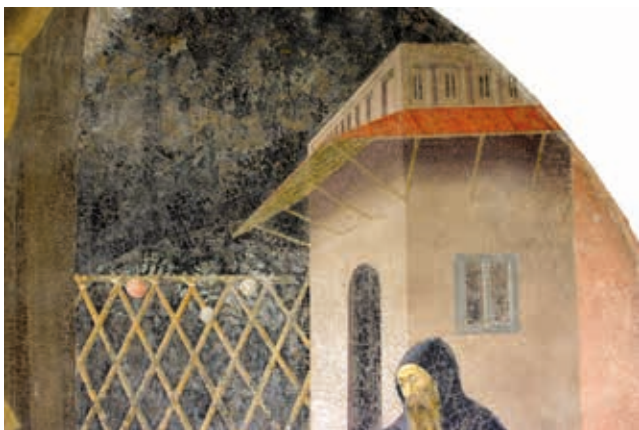
215. Bernardo Ciuffagni, *San Matteo*, 1410-15, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



216. Donatello, *San Giovanni*, 1410-11, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



217. Nanni di Banco, *San Luca*, 1408-1415, Museo dell'Opera del Duomo, Florencia



218. *Mauro salva a Placido*, Chiostro degli Aranci (detalle)



219. *Mauro salva a Placido*, Chiostro degli Aranci (detalle)



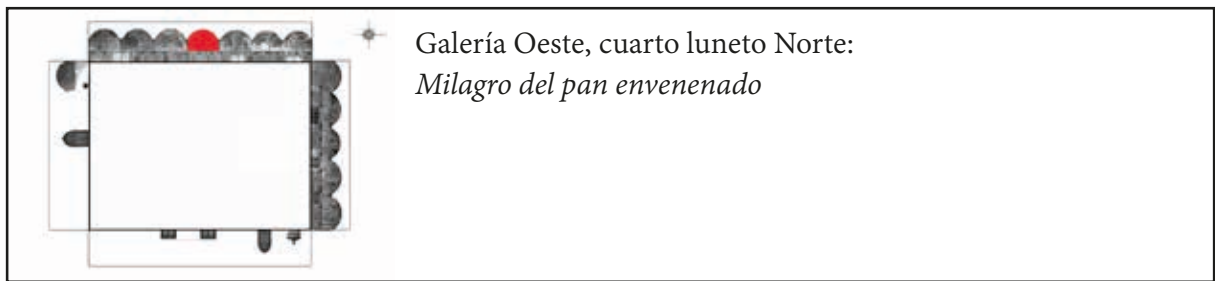
220. Spinello Aretino, *Mauro salva a Placido*, 1388, sacristia, San Miniato al Monte, Florencia



221. Sodoma, *Mauro salva a Placido*, 1503-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



222. Sinopia del luneto con la *Salvación de Plácido* del Chiostro degli Aranci,
conservada in situ



223. *Milagro del pan envenenado*, visión general



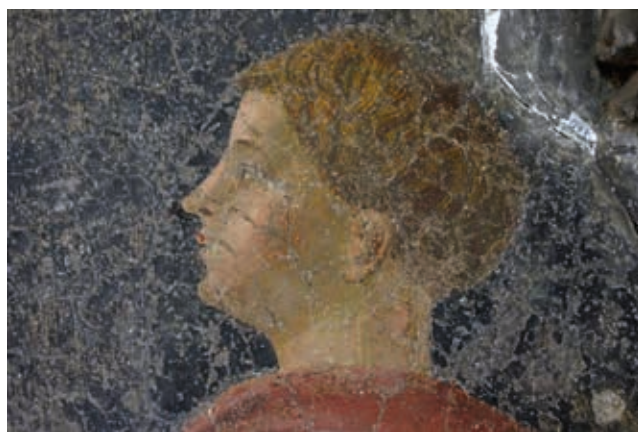
224-225. Detalles de la imagen 223



226-227. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



228. Detalle de la imagen 227



229-230. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



231. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



232-233. Detalles de la imagen 231



234-235. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



236-237. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



238. Detalle de la imagen 234



239. Detalle de la imagen 231



240-241. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



242. Detalle de la imagen 240



243. Detalle de la imagen 240



244. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



245. Detalle de la imagen 231



246. Detalle de la imagen 231



247. Duccio di Buoninsegna, *Lavación de los pies a los apóstoles*, 1308-11, reverso de la *Maestà* de Siena, Museo del Duomo, Siena



248. Maestro menor del *Chiostro Verde*, fragmento de fresco, galería Oeste, *Chiostro Verde*, Santa Maria Novella, Florencia



249. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



250-251. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalles)



252. *Milagro del pan envenenado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



253. Giusto de Menabuoi, *Bodas de Caná*, ca. 1378, ciclo mural del baptisterio, Padua



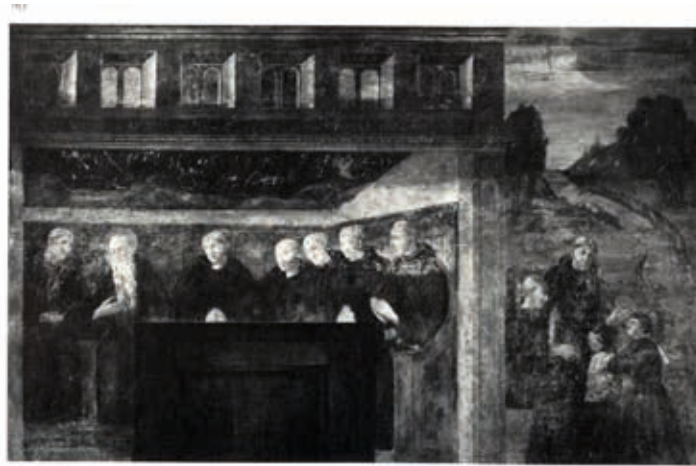
254. Giusto de Menabuoi, *Adoración de los Magos*, ca. 1378, ciclo mural del baptisterio, Padua



255. Giovanni del Biondo, *Milagro del pan de san Juan Gualberto*, 1350-1400, políptico de san Juan Gualberto, Museo dell'Opera di Santa Croce, Florencia



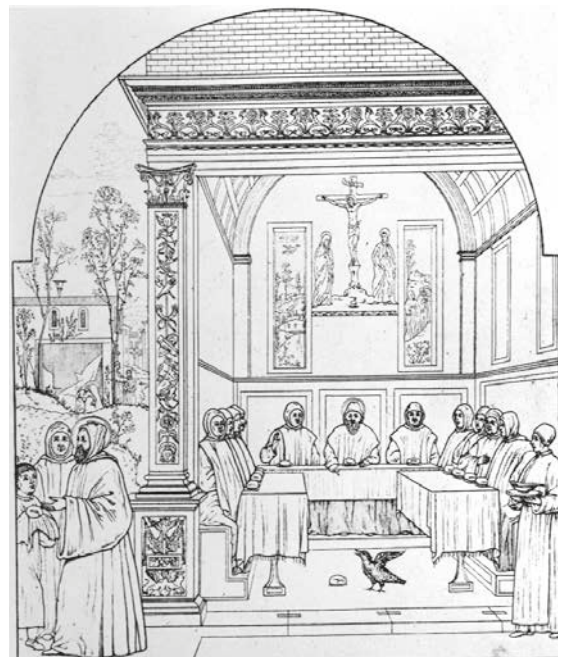
256. Magister Conxolus, *Milagro del pan envenenado*, segunda mitad del siglo XIII, iglesia inferior, Sacro Speco, Subiaco



257. Filippo d'Antonio Filippelli, *Milagro del pan envenenado*, 1483-85, claustro de la Badia a Passignano



258. Sodoma, *Milagro del pan envenenado*, 1503-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



259. Zingaro, *Milagro del pan envenenado*, 1500-1514, *Chiostro del Platano*, Nápoles



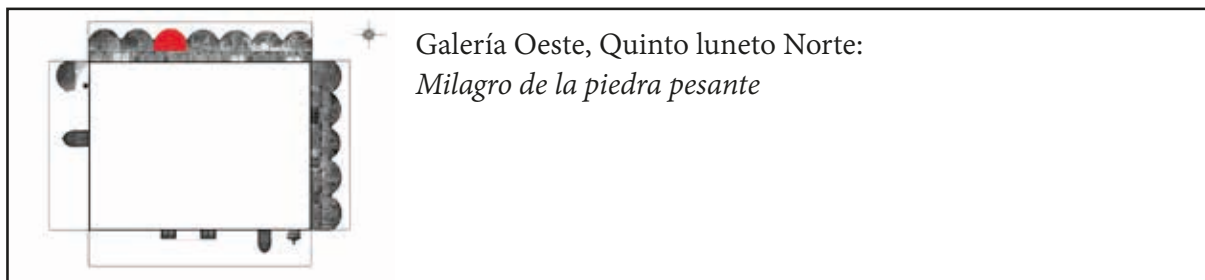
260. Sinopia del luneto que representa el *Milagro del pan envenenado* del ciclo del Chiostro degli Aranci, conservada en el claustro



261. Detalle de la imagen 260



262. Detalle de la imagen 260



263. *Milagro de la piedra pesante*, visión general



264. Detalle de la imagen 263



265. *Milagro de la piedra pesante*, Chiostro degli Aranci (detalle)



266. Detalle de la imagen 265



267. Detalle de la imagen 266



268. Detalle de la imagen 267



269. Detalle de la imagen 265



270



272

Milagro de la piedra pesante, Chioostro degli Aranci (detalles)



271



273



274



275

*Milagro de la piedra pesante, Chiostro degli Aranci
(detalles)*



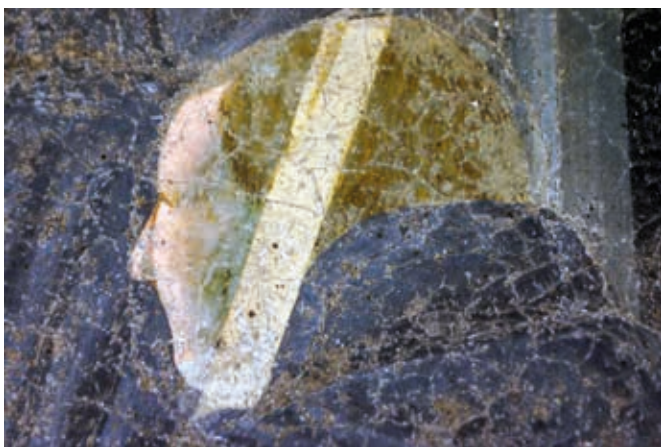
276



277



278



279



280



281. *Milagro de la piedra pesante*, Chiostro degli Aranci (detalle)



282. Piero della Francesca, *Eraclio devuelve la Cruz a Jerusalén*, 1447-51, capilla central, iglesia de San Francisco, Arezzo



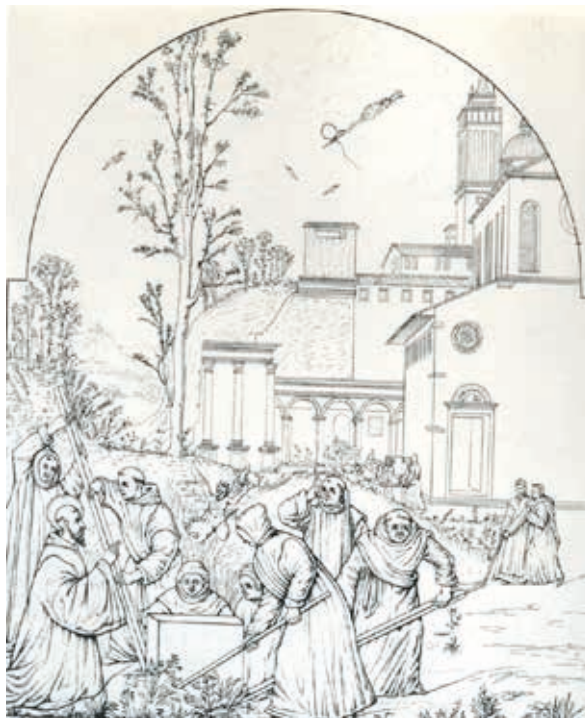
283. Spinello Aretino, *Milagro de la piedra pesante*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



284. Filippo d'Antonio Filippelli, *Milagro de la piedra pesante*, 1483-85, claustro de la Badia a Passignano



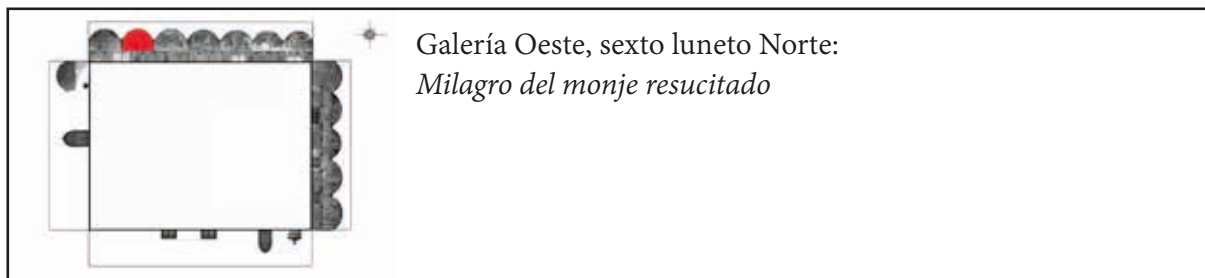
285. Sodoma, *Milagro de la piedra pesante*, 1503-08, claustro del monasterio de Monteoliveto Maggiore



286. Zingaro, *Milagro de la piedra pesante*, 1500-14,
Chioostro del Platano, Nápoles



287. Sinopia del luneto que representa el *Milagro de la piedra pesante* en el ciclo del Chioostro degli Aranci, conservada en el claustro



288. *Milagro del monje resucitado*, Visión general



289. Detalle de la imagen 288



288b. Milagro del monje resucitado, Chiostro degli Aranci
(detalle)



288a. Alesso Baldovinetti: *Virgen con el Niño*, ca. 1460,
Musée Jacquemart André, París



290. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



291. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



292. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



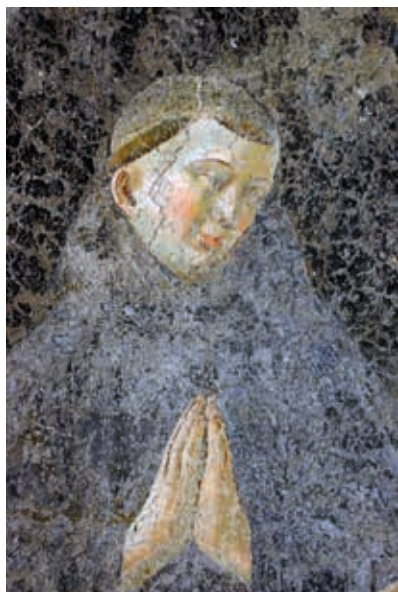
293. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



294. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



295. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



296. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



297. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



298. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



299. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



300. Detalle de la imagen 299 (posible retrato del pintor del claustro, Giovanni di Consalvo)



301. Detalle de la imagen 299



302. *Milagro del monje resucitado*, Chiostro degli Aranci (detalle)



303. Sinopia del luneto que representa el *Milagro del monje resucitado* en el ciclo del Chiostro degli Aranci, conservada en el claustro



304. Detalle de la imagen 303



305. Detalle de la imagen 303



306. Spinello Aretino, *Milagro del monje resuscitado*, 1388, sacristía, San Miniato al Monte, Florencia



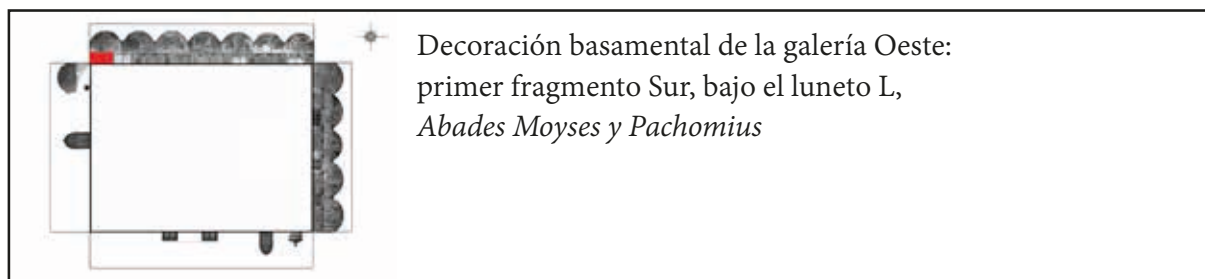
307. Filippo d'Antonio Filippelli, *Milagro del monje resuscitado*, 1483-85, claustro de la Badia a Passignano



308. Maso di Banco, *Milagro del dragón*, ca. 1355, capilla Bardi di Vernio, Santa Croce, Florencia



309. Lorenzo Monaco, *Milagro del monje resuscitado*, 1414, compartimiento de la predela de la Coronación de la Virgen, Uffizi, Florencia



310



311. Abad Moyses



312. Abad Pachomius



Decoración basamental de la galería Oeste:
segundo fragmento Sur, bajo los lunetos K y J,
Abades Mutius, Achilles y Hor



313



314



315. Abad Mutius



316. Abad Achilles



317. Abad Hor



318. Detalle del abad Hor



Decoración basamental de la galería Oeste:
tercer fragmento Sur, bajo los lunetos I y H,
Abades Johanes, Evagrius y Agathon



319



320-321. Abad Johanes



322-323. Abad Evagrius



324. Abad Agathon



Decoración basamental de la galería Oeste:
cuarto fragmento Sur, bajo los lunetos H y G,
Abades Agathon, Macarius y Pastor



325



326



327-328. Abad Agathon



329-330. Abad Macarius



331-332. Abad Pastor



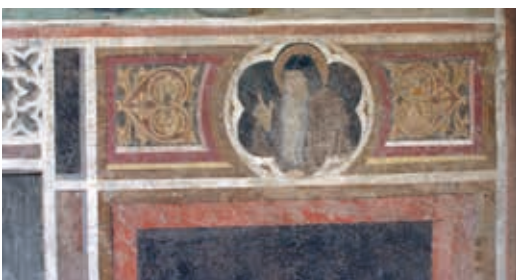
Decoración basamental de la galería Oeste:
quinto fragmento Sur, bajo el luneto F,
Abades Arsenio y Antonio



333



334-335. Abad Arsenio



336-337. Abad Antonius



338-339. Detalles de la decoración del quinto fragmento



340-341. Detalles de la decoración fitomorfa del basamento de la galería Oeste



342. Ambrogio Lorenzetti, detalle de la decoración de la sala dei Nove, 1338-39, Palazzo Pubblico, Siena



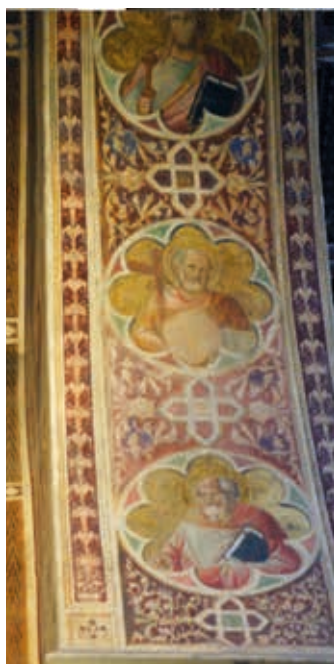
343. Fra Angelico, detalle de la decoración del fresco de la *Crucifixión*, ca. 1440, sala capitular, San Marco, Florencia



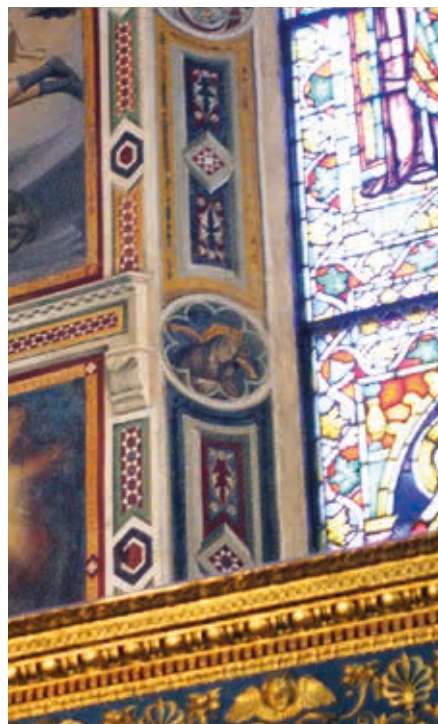
344. Detalle de la decoración fitomorfa del basamento de la galería Oeste



345. Detalle de la decoración de los frescos de la pared Sur de la sagrístia de Santa Croce, 1330-1440, en este caso debajo del *Camino al Calvario* de Taddeo Gaddi



346. Detalle de la decoración del arco de entrada de la capilla Castellani, 1385, Santa Croce, Florencia



347. Detalle de la decoración de la capilla Baroncelli, 1330-35, Santa Croce, Florencia



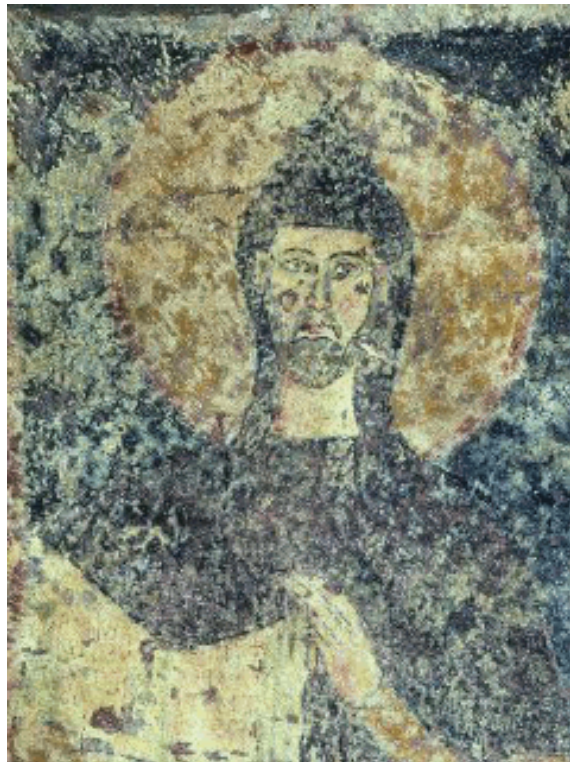
348-351. Pietro Nelli o Giovanni del Biondo: polibulos decorativos del ciclo mural sobre la vida de san Francisco que decoraba la galería superior del claustro grande de Santa Croce, hoy desaparecido, 1385-90, Museo dell'Opera di Santa Croce, Florencia

Dos sinopias conservadas de la decoración basamental de la galería Oeste, actualmente en los depósitos de la Soprintendenza en Villa Corsini, Florencia (Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)



Estas dos sinopias contribuyen a poder adscribir con seguridad la decoración basamental de la galería Oeste al mismo maestro que los lunetos. El tipo de trazo utilizado demuestra que son sinopias realizadas por el mismo artista que realiza la sinopias de los lunetos.





354. Anónimo, *san Benito*, segunda mitad del siglo VIII, fresco, catacumbas de san Ermete, Roma



355. Anónimo, *san Benito*, primera mitad del siglo XI, fresco, gruta de san Biagio, Castellammare di Stabia



356. Anónimo, San Benito, siglo XI, fresco, iglesia del Crocifisso, San Pietro a Monastero, Cassino (hoy conservado en el ábside de la capilla di Sant'Anna, Abbazia di Montecassino)



357. Anónimo, *san Benito*, primera mitad del siglo XI, fresco, gruta de san Lorenzo, Fasano (Brindisi)



358. Seguidor de Nardo di Cione?, *san Benito*, segunda mitad del siglo XIV, fresco, iglesia de Ognissanti, Florencia



359. Gherardo Starnina, *san Benito*, ca. 1393-1410, fresco, Museo della Cappella Brancacci, sala della Colonna, Florencia



360-362. Lorenzo Monaco, compartimientos de la predela de la *Coronación de la Virgen*, Uffizi, Florencia



363-367. Fra Angelico, tablas de la predela de la *Coronación de la Virgen*, 1426-30, Museo del Louvre, París



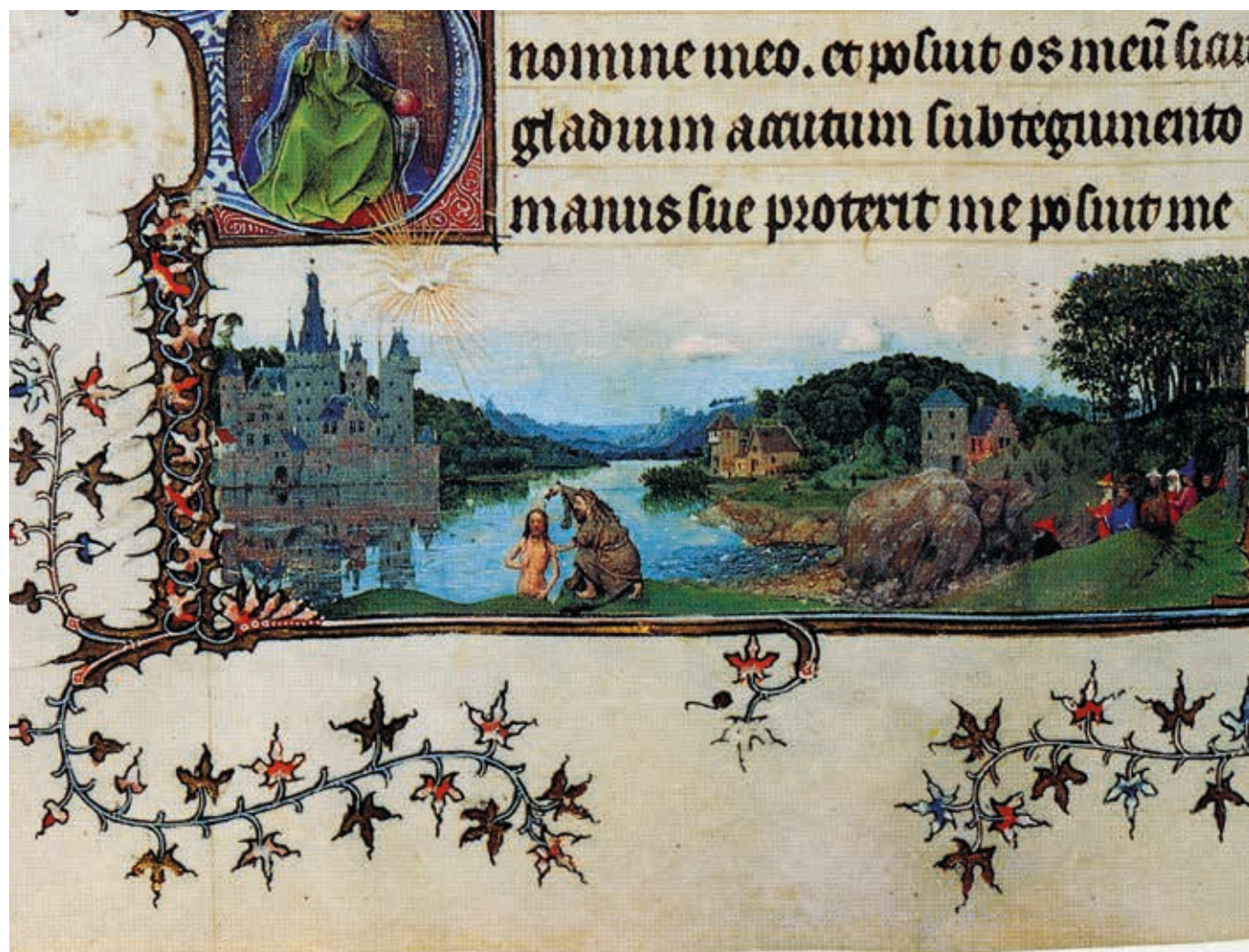
368. Maestro de Flémalle, *tríptico Merodé*, ca. 1427--32, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



369. Maestro de Flémalle, *santa Bárbara* (compartimiento del altar Werl), 1438, Museo del Prado, Madrid



370. Jan van Eyck, *Lucca-Maddona*, ca. 1436, Städel-Museum, Frankfurt



371. Jan van Eyck, *Bas de page* del folio 93v., Libro de Horas de Milán-Turín, ca. 1450, Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama, Turín



372. Jan van Eyck, *Estigmatización de san Francisco*, , ca. 1430-32,
Galleria Sabauda, Turín



373. Jacques Daret, *Visitación (detalle)*, 1433-35,
Gemäldegalerie - Preussischer Kulturbesitz, Berlín



374. Maestro de Flémalle, *Adoración de los pastores (detalle)*, ca. 1433-35,
Musée des Beaux-Arts, Dijon



375. Jan van Eyck, *Virgen del canceller Rolin*, ca. 1430-34, Musée du Louvre, París



376. Rogier van der Weyden, *san Lucas pintado la Virgen*, ca. 1435-40,
Museum of Fine Arts, Boston



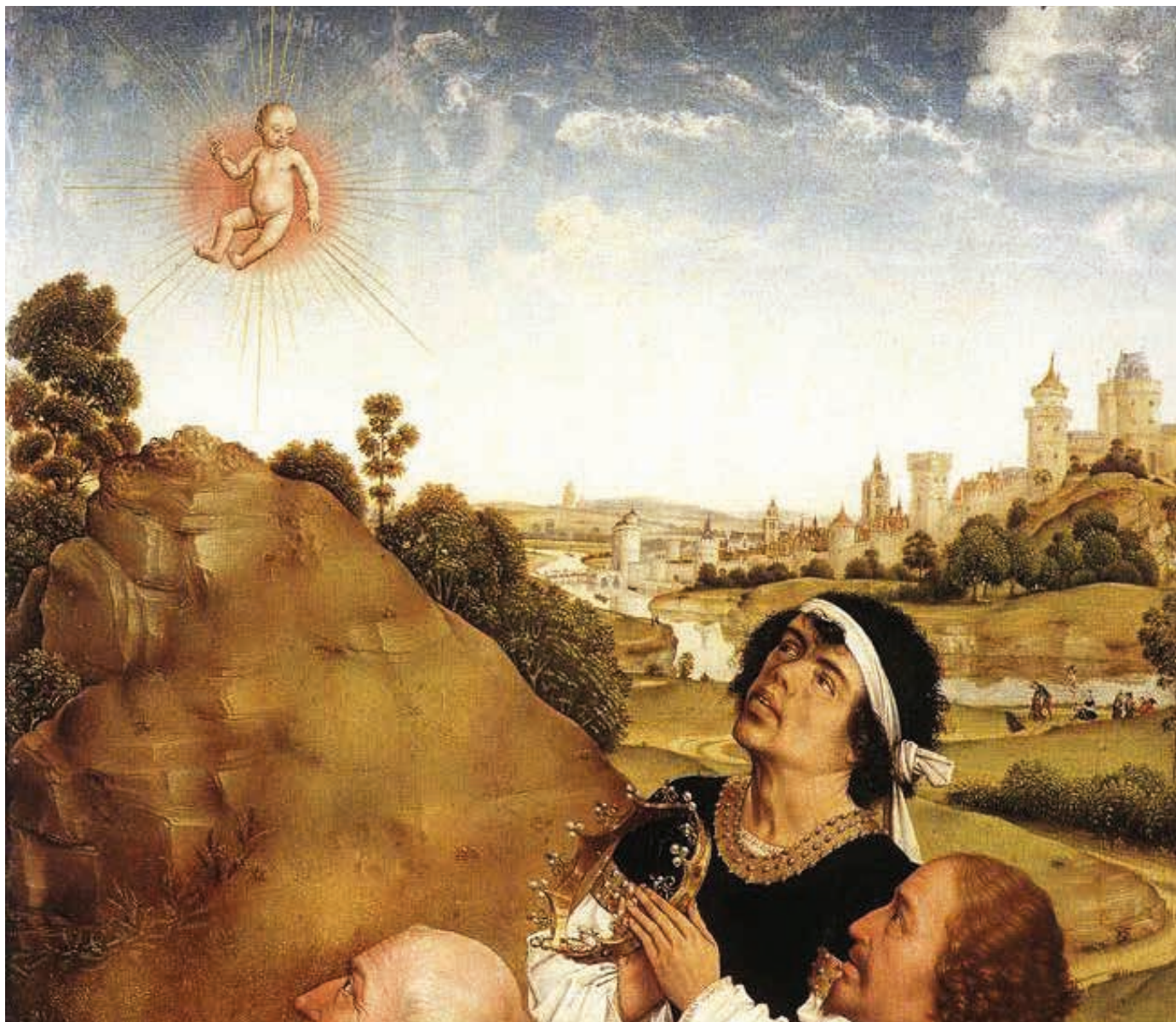
377. Rogier van der Weyden (taller), *Visitación*, ca. 1434-40,
Museum der bildenden Künste, Leipzig



378. Rogier van der Weyden, *altar de Miraflores (detalle)*, ca. 1437-45,
Gemäldegalerie - Preussischer Kulturbesitz, Berlín



379. Rogier van der Weyden, *tríptico de la Crucifixión (detalle)*, ca. 1443-45,
Kunsthistorisches Museum, Viena



380. Rogier van der Weyden, *altar Middleburg o Bladelin (detalle)*, ca. 1448,
Gemäldegalerie - Preussischer Kulturbesitz, Berlín



381. Rogier van der Weyden, *tríptico Braque (fragmento)*, ca. 1452,
Musée du Louvre, París



382. Konrad Witz, algunas de las tablas del *Basler Heilsspiegelaltar*, ca. 1435, Kunstmuseum, Basilea



383. Konrad Witz, *san Cristóbal*, ca. 1435-45, Kunstmuseum, Basilea

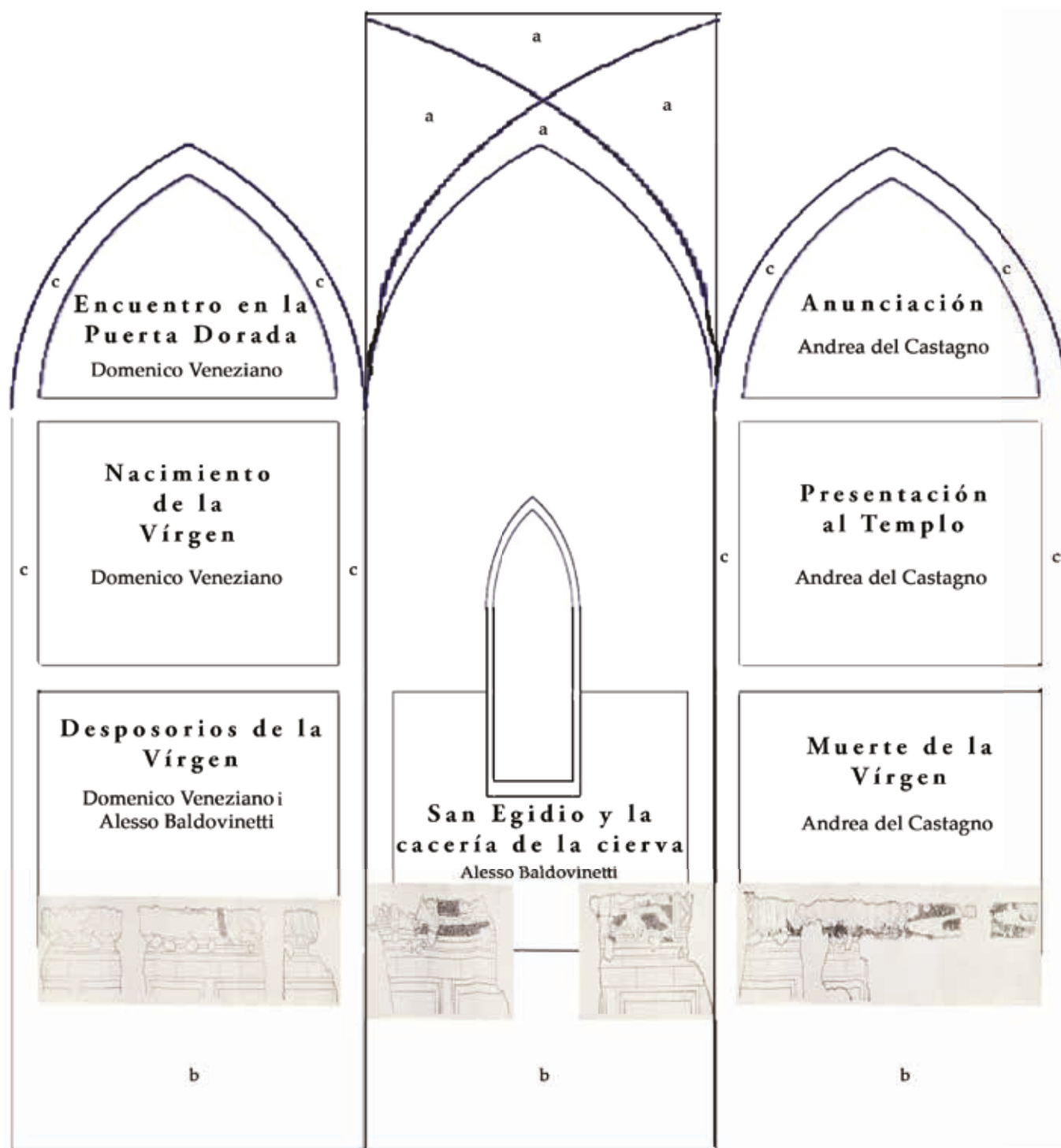


384. Konrad Witz, *Wunderbare Fischzug* (tabla del *Petrusaltar*),
1444, Musée d'Art et d'Histoire, Ginebra



385. Konrad Witz, *santas Caterina y Magdalena* (vista general y detalle),
ca. 1440-45, Musée de l'Ouvre de Notre-Dame, Estrasburgo





Hipotética reconstrucción del ciclo mural (perdido) de la capilla mayor de Sant'Egidio

* Reconstrucción de Eloi de Tera utilizando los dibujos de los fragmentos que se conservan y que fueron publicados per Mario Salmi (1947)

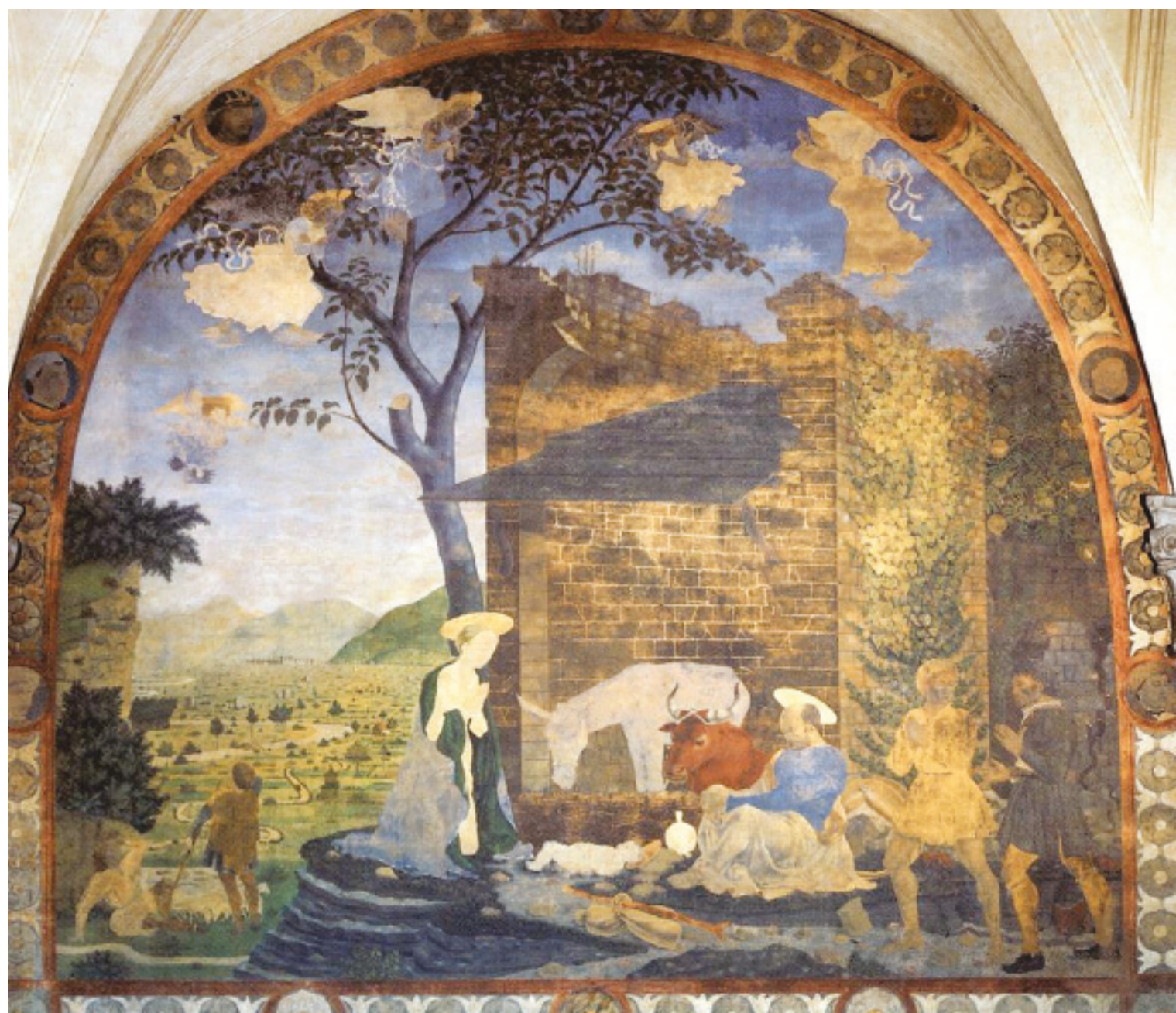
a: La vuelta contenía cuatro profetas, sibilas o más probablemente evangelistas

b: La decoración basamental com indican los fragmentos, contenía sócalos pintados imitando el mármol

c. Decoraciones fitomórficas con retratos en tondos como en el ciclo mural de la capilla dell'Assunta en Prato



387. Domenico Veneziano, *Pala de Santa Lucia dei Magnoli*, 1445-47, Uffizi (tabla central), las tablas que formaban la predela se encuentran conservadas en varios museos



388. Alesso Baldovinetti, *Adoración de los pastores*, 1460-62, Chiostro dei Voti, Santissima Annunziata



389. Alesso Baldovinetti, *Virgen con el niño*, ca. 1460,
Musée Jacquemart André, París



390. Alesso Baldovinetti, *Virgen con el niño*, ca. 1464, Musée du Louvre, Paris



391. Piero della Francesca, *san Jerónimo penitente*, 1450,
Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer
Kulturbesitz, Berlin



392. Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo* (detalle), ca. 1450, The National Gallery, Londres



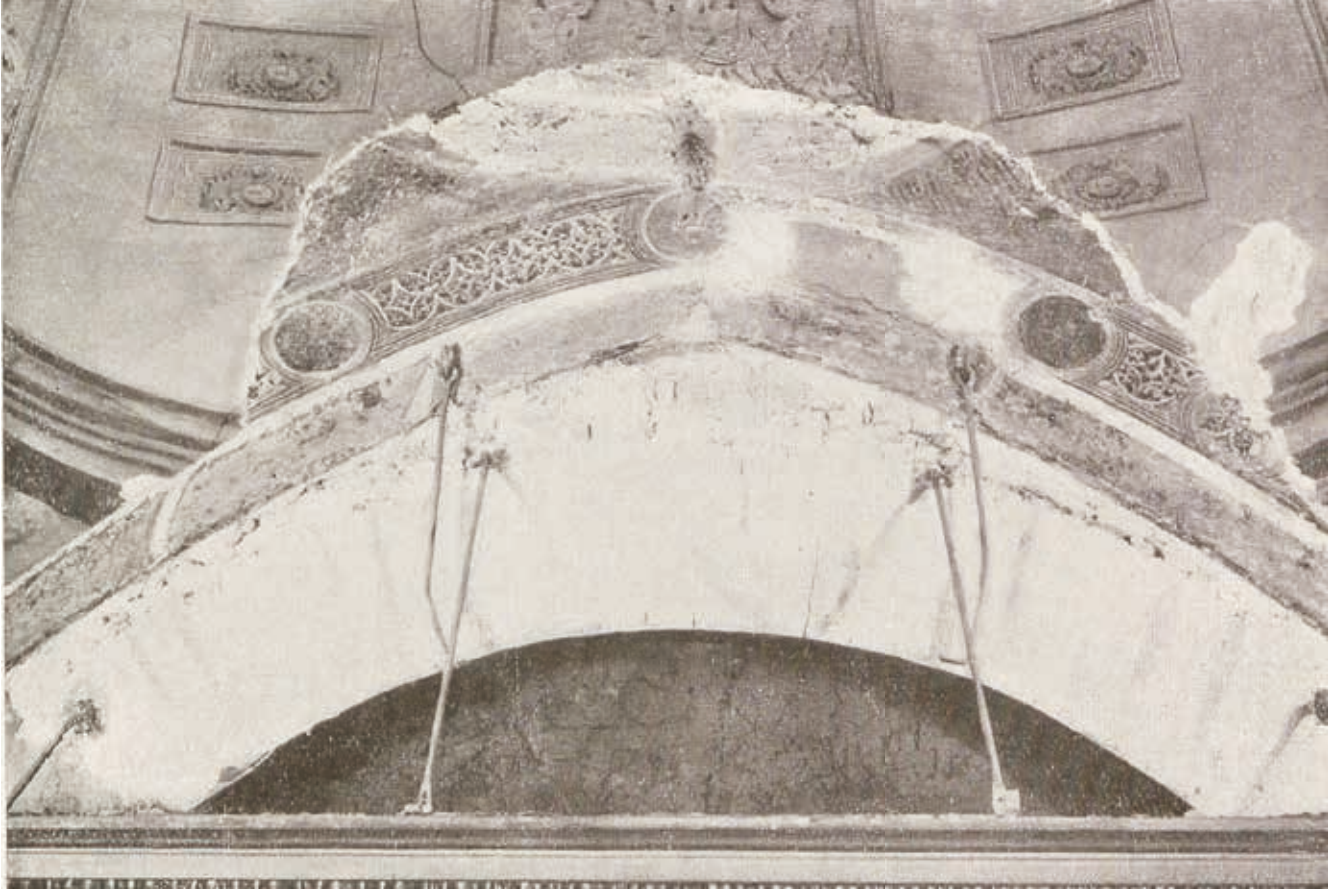
393. Piero della Francesca, *batalla de Constantino y Maxencio* (detalle), 1447-1451, capilla central, Iglesia de San Francisco, Arezzo



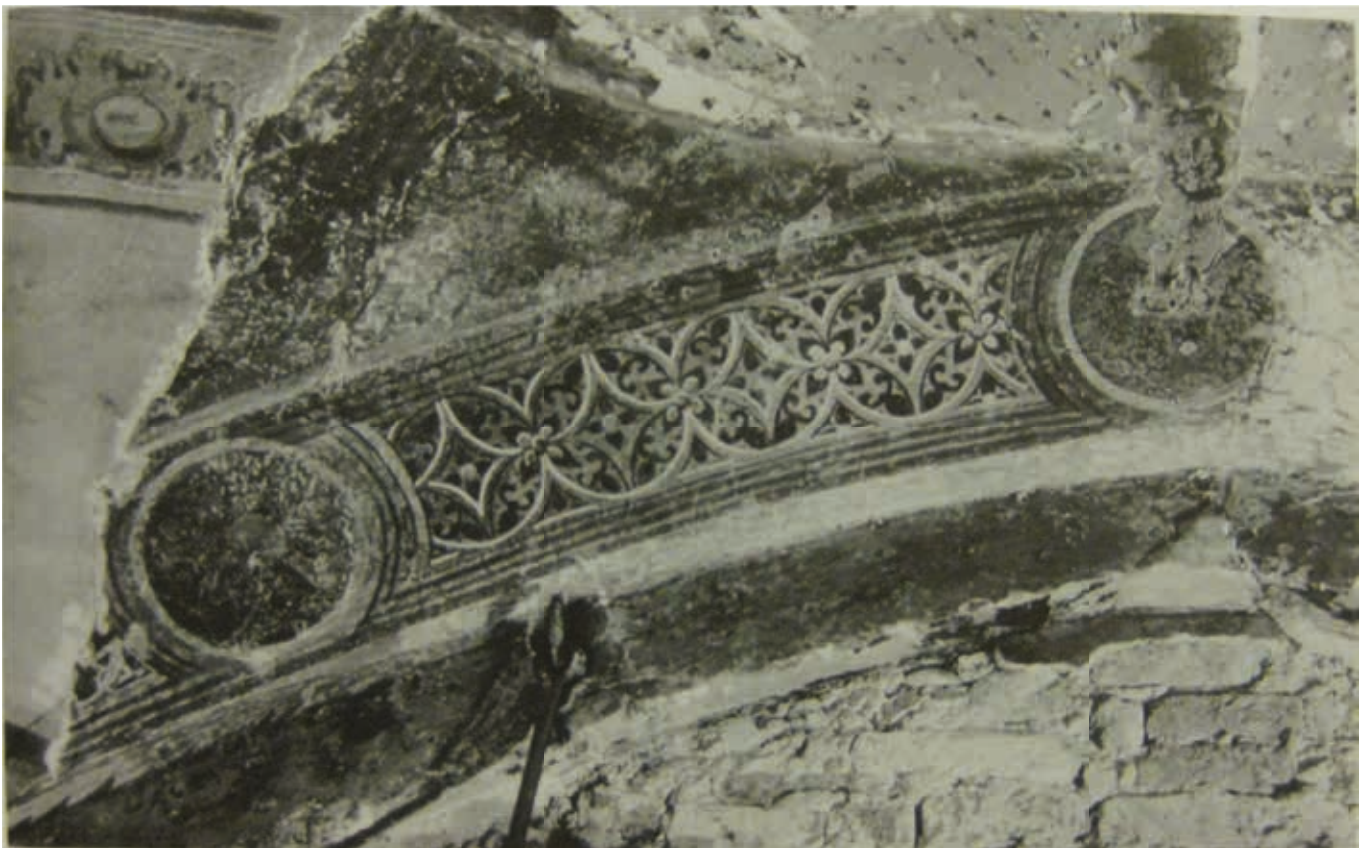
CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •
QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS •
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •
SCEPTRA TENENTEM •

QVE MODVM REBVS TENVIT SECVNDIS •
CONIVGIS MAGNI DECORATA RERV •
LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA •
CVNCTA VIRORVM •

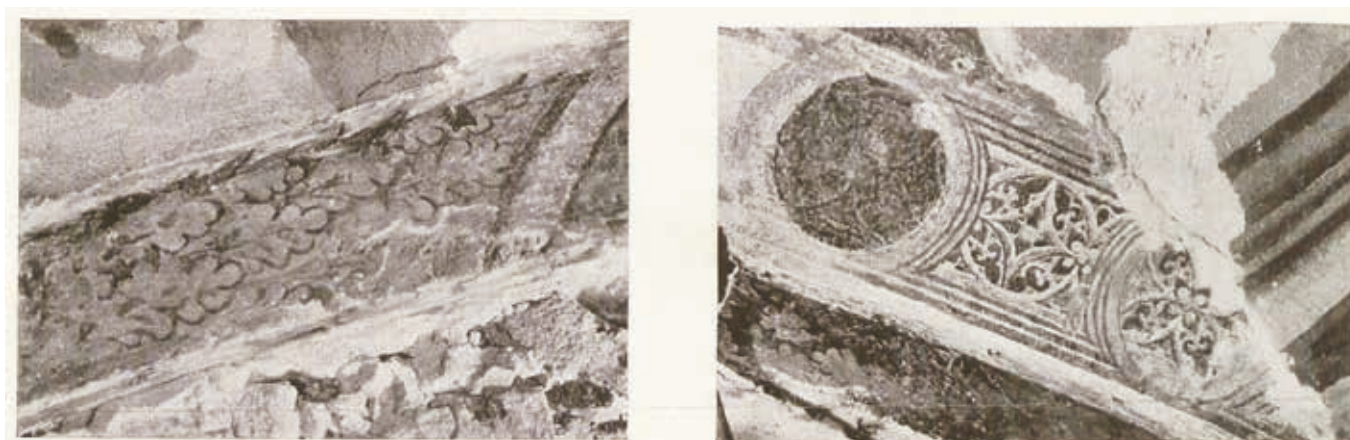
394. Piero della Francesca, *doble retrato de los duques de Montefeltro*, anverso y reverso, 1472, Uffizi, Florencia



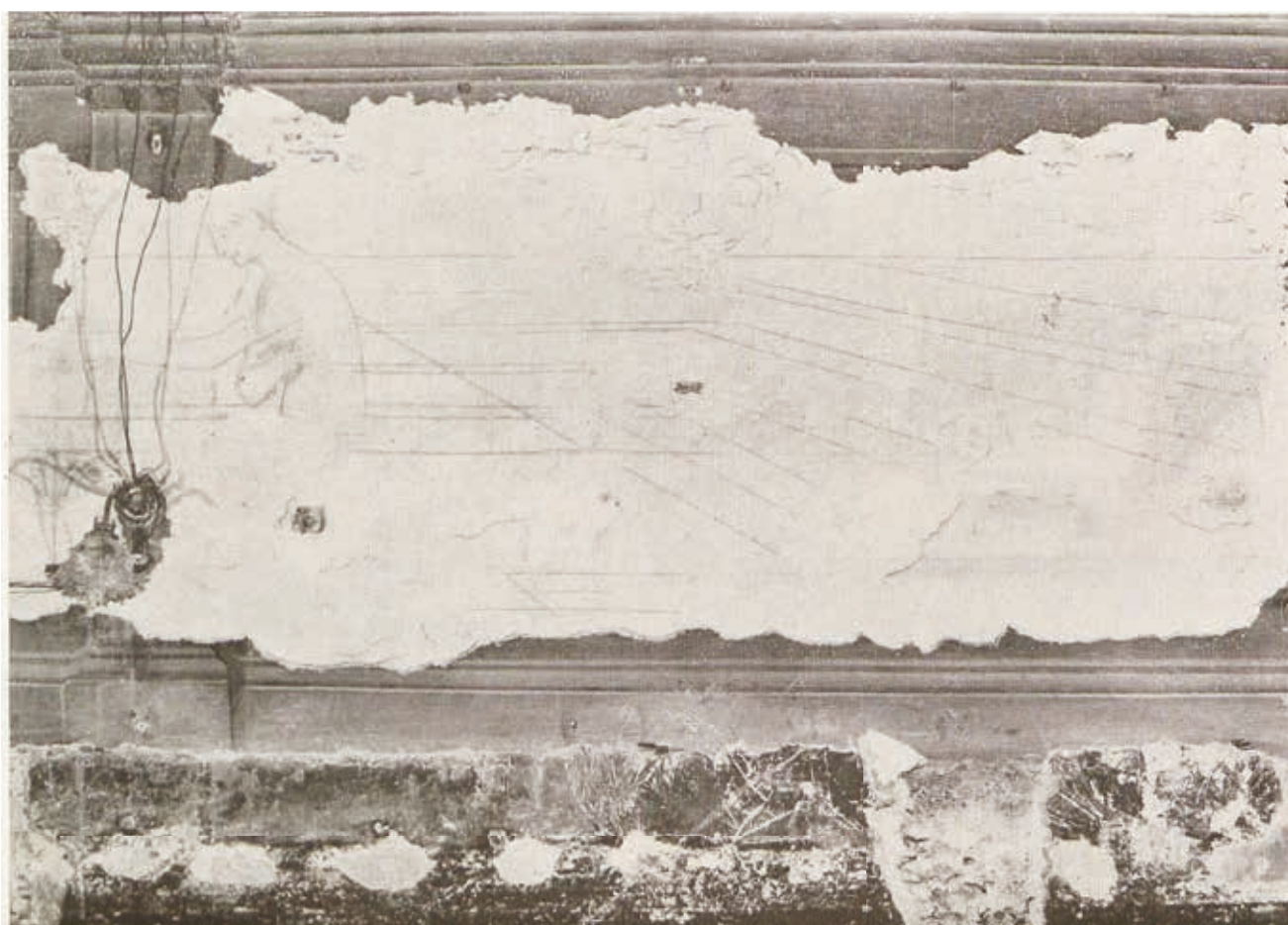
395. Decoración de la vuelta de Sant'Egidio, fotografía publicada por SALMI, 1947



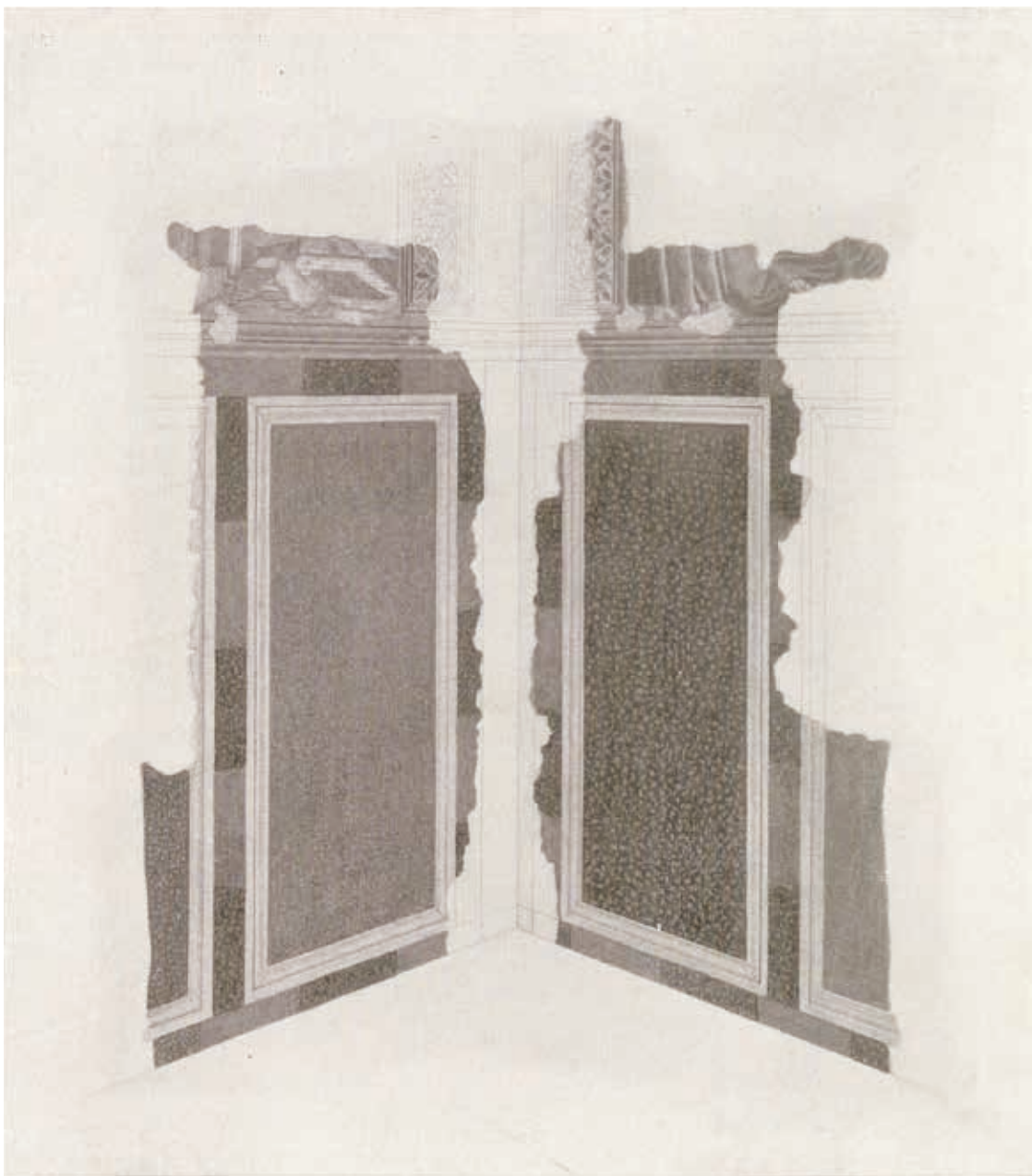
396. Decoración de la vuelta de Sant'Egidio, fotografía publicada por WOHL, 1980



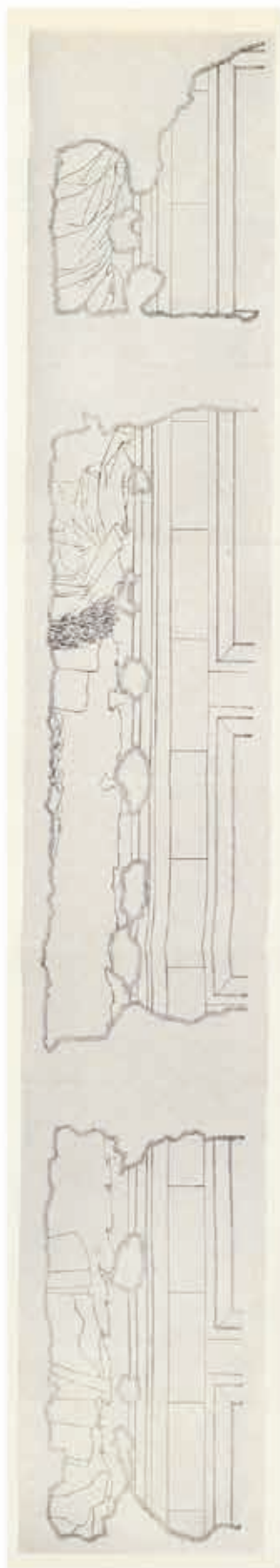
397. Fragmentos de la decoración de la vuelta de Sant'Egidio, fotografía publicada por SALMI, 1947



398. La sinopia de Domenico Veneziano tal y como fue encontrada en la capilla, fotografía publicada por SALMI, 1947



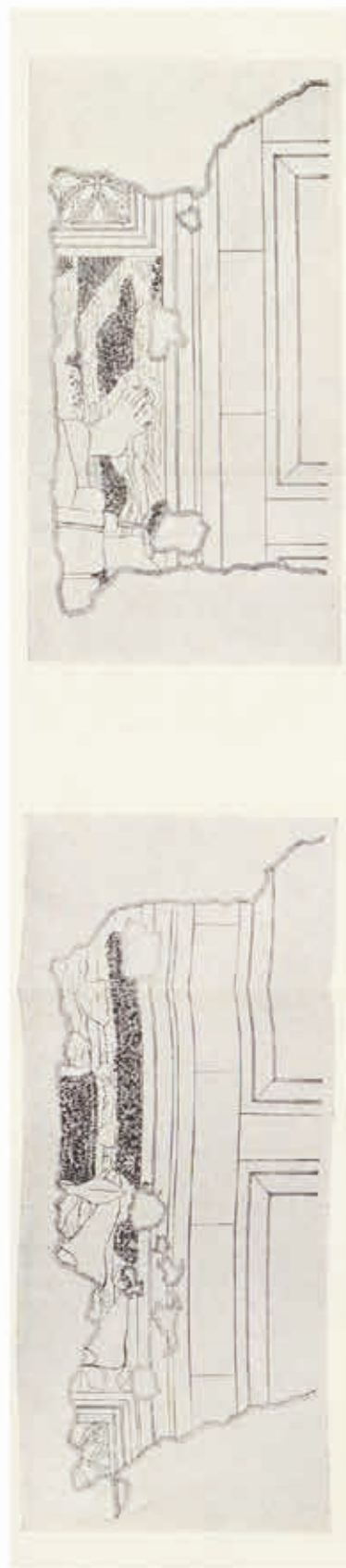
399. Reconstrucción del basamento de la capilla mayor de Sant'Egidio según C. Benini, publicado por SALMI, 1947



400. Dibujo de los fragmentos de la pared izquierda de la capilla mayor de Sant'Egidio, publicado por SALMI, 1947



401. Dibujo de los fragmentos de la pared derecha de la capilla mayor de Sant'Egidio, publicado por SALMI, 1947



402. Dibujo de los fragmentos de la pared central de la capilla mayor de Sant'Egidio, publicado por SALMI, 1947



403. Atribuído a Priamo della Quercia, folio 61 del ms. Yates Thompson 36 de la British Library, Londres, 1442-1450



404. Bartolomeo di Giovanni, *Desposorios de la Virgen* (compartimiento de la predela de la *Adoración de los Magos* de Domenico Ghirlandaio), Museo dell'Ospedale degli Innocenti, Florencia



405. Domenico Ghirlandaio, *Desposorios de la Virgen*, 1485-90, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia



406. Fra Angelico, *Desposorios de la Virgen* (compartimiento de la predela de la pala de Sant'Egidio del mismo autor), 1434-35, Museo di San Marco, Florencia



407. Domenico Ghirlandaio, *Nacimiento de la Virgen*, 1485-90, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia.



408. Domenico Ghirlandaio, *Presentación de la Virgen al Templo*, 1485-90, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia



409. Domenico Ghirlandaio, *Muerte y Asunción de la Virgen*, 1485-90, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia



410. Domenico Ghirlandaio, *Visitación*, ca. 1485-90, capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia



411. Círculo de Paolo Uccello, *Nacimiento de la Virgen*, ca.1435-36, capilla dell'Assunta, catedral de Prato



412. Círculo de Paolo Uccello, *Presentación de la Virgen al Templo*, ca. 1435-36, capilla dell'Assunta, catedral de Prato



413a. Bartolomeo di Giovanni, *Milagro del vino envenenado*, ca. 1488, Uffizi, Florencia



413b. Bartolomeo di Giovanni, *Salvación de Placido*, ca. 1488, Uffizi, Florencia

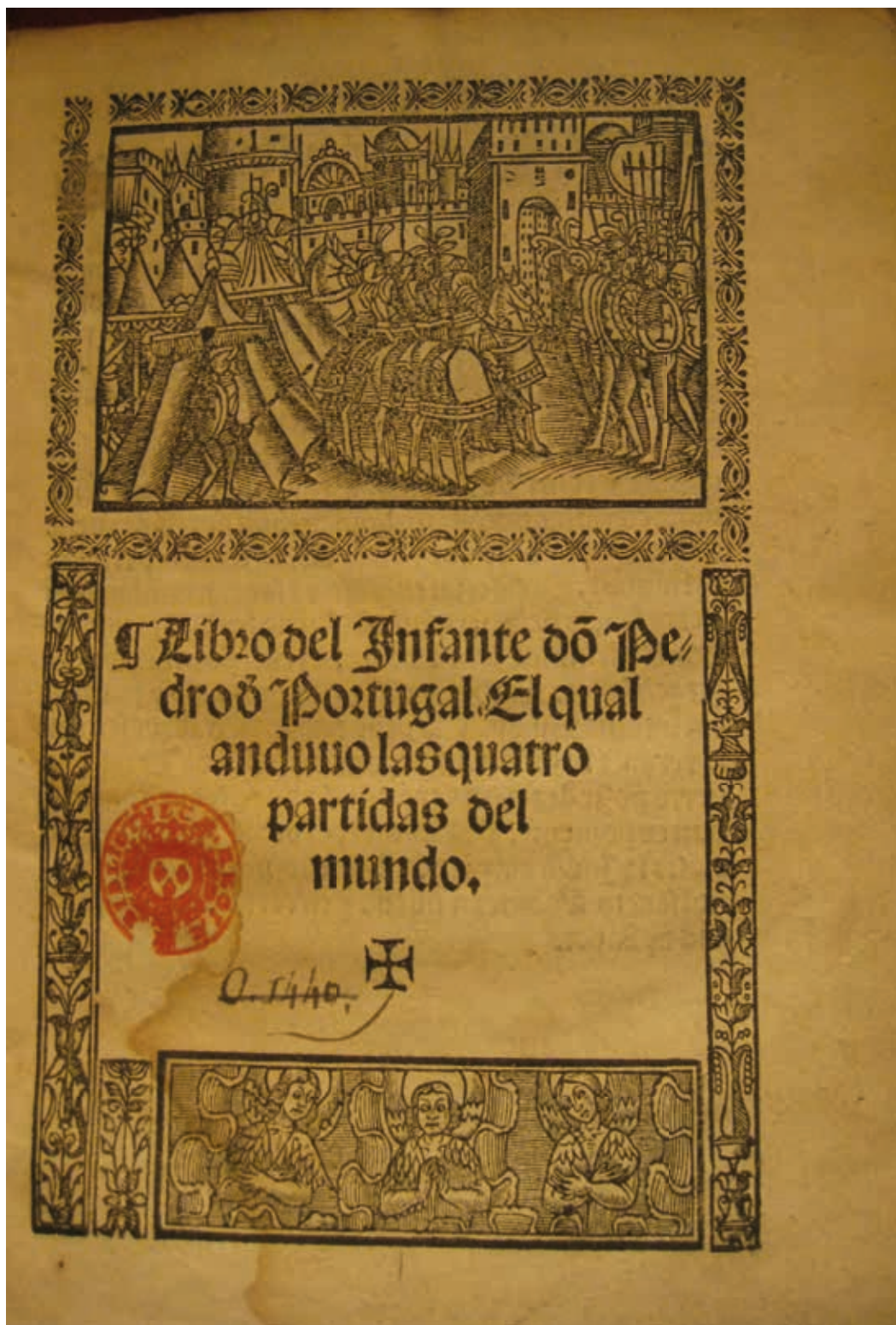


414. Joham Gonçaves ?, Retrato del Infante Don Enrique de Portugal (Enrique el Navegante), folio 5v., Mn. Portugais, 41, Bibliothèque National de France, Paris

Inefabel madae: e sobre esse
 qual vinda de hui sã nosso
 Senhor de Verdadeiro ag
 deco afim per que todo aca
 boi milhor do que eu ante
 cuidava. **E** acabouse
 esta obra na livraria que
 este Rey dom Affonso fez
 em Lixboa dezeito dias
 de fevereiro. **S**eendo scripta
 em este primeiro vellume p
 Joham goncalves scudeiro
 e sciam dos livros do dito
 Senhor Rey. **A**o qñl sñor
 omuyto Infynito benigno
 e misericordioso de sempre
 queira debaxo obras e ver
 tudes em muyto meliores
 e dñe e amoe de sua vida
 debem em milhor acrescen
 tar. **E**lle dau fructo debee
 com com qñlle sempre de
 gracia e loumoree por q
 el he seu fazedor e cador.
Vto Anno de Jhu xpo de
 mil e quatrocentos e
 cinquenta e tres annos.
DE O G R A C I A S.



416. Anónimo portugués del segundo cuarto del siglo XV, *Hombre con el vaso de vino*, ca. 1438-50, Musée du Louvre, París (inv. 1585)



417. Gomes de Sancto Estevam, *Libro del infante don Pedro de Portugal el qual anduvó las quatro partidas del mundo*, Juan de Junta, Salamanca 25 de enero de 1547.

Frontispicio de la quarta edición del texto conservada en su único ejemplar existente en la Bibliothèque National de France, París

